

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para
trompete na música de câmara.

Tadeu Moraes Taffarello

Campinas – 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para
trompete na música de câmara.

Tadeu Moraes Taffarello

**Dissertação apresentada ao
Departamento de Música do Instituto de
Artes da Unicamp sobre a orientação da
profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado
Pascoal como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Música.**

Campinas - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

T123m Taffarello, Tadeu Moraes.
Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para trompete
na música de câmara. / Tadeu Moraes Taffarello.–Campinas,SP:
[s.n.], 2004.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Música. 2. Ernst Mahle. 3. José Alberto Kaplan. 4. Trompete.
5. Música de câmara. 6. Análise musical. I. Pascoal, Maria
Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

A Deus pela força espiritual.

À querida Lígia pelo amor e
pela paciência.

Aos meus amados pais Valdir e
Cristina pelo prestimoso carinho
e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Conheci a professora Maria Lúcia quando assumiu a chefia do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Estávamos em 1996 e eu era ingressante no bacharelado em música da mesma universidade. Três anos após esse nosso contato inicial e, também, após eu haver cursado suas disciplinas de harmonia, convidou-me para realizar um projeto de Iniciação Científica. Surgiu então o projeto intitulado '*Estudo de Análise Musical: aspectos técnicos e instrumentais aplicados a peças brasileiras para trompete*', com apoio do PIBIC/CNPq e desenvolvido entre setembro de 1999 e julho de 2000. Fui uma experiência muito enriquecedora e, dando continuidade ao trabalho, desenvolvemos, então, um segundo projeto de iniciação científica. Dessa vez o título foi '*Estudo de Análise Musical: transformações da Forma Sonata em duas composições do século XX para trompete e piano*', com o apoio da Fapesp e desenvolvido durante o período de março a dezembro de 2001. O fim desse segundo projeto coincidiu com o término também do meu bacharelado, formando-me na modalidade 'Composição'. Mas, logo antes de me formar, começamos a trabalhar em um projeto para o mestrado. A idéia inicial foi desenvolvermos análises de peças do compositor paulista Almeida Prado. Esse projeto foi feito com uma certa pressa, pois estavam sendo fechadas as inscrições para a prova de admissão ao mestrado. Após a minha entrada no curso de pós-graduação é que, pensando mais calmamente, resolvemos dar continuidade àquele trabalho tão carente de bibliografia e começado nas duas iniciações científicas descritas acima: o estudo de peças para trompete na música de câmara. Surgiu então a presente dissertação, que nada mais é do que a continuidade de um trabalho que já dura, no mínimo, seis anos e meio, desde as primeiras aulas de 'Harmonia do Período Barroco', que tive com a professora Maria Lúcia, no primeiro semestre de 1998, até o presente momento. Agradeço-lhe muito, pois, com certeza, se não fossem pela sua paciência e pela sua doação de conhecimento em nossos encontros semanais, nada disso seria possível.

Agradeço também ao Prof. Dr. Rafael dos Santos e à Profa. Dra. Lenita Nogueira pelos valiosos comentários durante a qualificação;

A todos os professores de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp que compartilharam seus valiosos conhecimentos durante as aulas;

A todos os professores, alunos, funcionários e secretárias do Departamento de Música e Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia-MG, pelo apoio durante esses dois anos em que lecionei nessa primorosa universidade;

Ao trompetista Paulo Eduardo Ronqui pela ajuda inicial na seleção das partituras;

Ao Prof. Clóvis Beltrami pelo apoio dado para a realização do projeto;

Ao Prof. José Alberto Kaplan pelo acolhimento em sua casa para a realização de nossa entrevista;

Ao Prof. Ernst Mahle pela paciência em responder meus inúmeros correios eletrônicos;

À minha querida Lúcia pelo amor e pela paciência;

Aos meus sogros Dante e Silvana, e aos meus cunhados Felipe e Camila por tudo e, principalmente, pelo empréstimo da máquina filmadora que possibilitou a realização da entrevista com Kaplan;

Aos meus amorosos pais Valdir e Cristina por tudo;

Aos meus irmãos e cunhadas André, Luciana, Paulo e Agnes e à minha sobrinha querida Sofia;

Aos meus tios Plínio e Eglé e aos meus primos Plínio Antônio, Carol, Vivian, Plínio Neto e Ana Beatriz pelo acolhimento caloroso durante a minha estada em Uberlândia-MG.

Sumário

SUMÁRIO DE EXEMPLOS.....	3
ABREVIATURAS	7
RESUMO.....	9
ABSTRACT	11
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – NOTAS.....	17
I.1 - NOTAS SOBRE ANÁLISE MUSICAL	17
I.1.1 – <i>Definição</i>	17
I.1.2 – <i>Breve histórico</i>	20
I.1.3 – <i>Análise motívica</i>	24
I.2 – NOTAS SOBRE DOIS COMPOSITORES.....	27
I.2.1 – <i>Ernst Mahle</i>	27
I.2.2 – <i>José Alberto Kaplan</i>	29
CAPÍTULO II – MAHLE, CONCERTINO (1976) PARA TROMPETE E CORDAS35	
II.1 –MAESTOSO/ALLEGRO	35
II.1.1 - <i>Macroestrutura</i>	35
II.1.2 – <i>Material</i>	36
II.1.3 – <i>Alturas</i>	48
II.1.4 - <i>Ritmos</i>	56
II.1.5 - <i>Texturas e timbres.</i>	59
II.2 – CONCLUSÃO.....	63
CAPÍTULO III – KAPLAN, SONATA (1987) PARA TROMPETE E PIANO.....	65
III.1 - ALLEGRO	65
III.1.1 - <i>Macroestrutura</i>	65
III.1.2 – <i>Material</i>	65
III.1.3 - <i>Alturas</i>	79
III.1.4 - <i>Ritmos</i>	84
III.1.5 – <i>Texturas e timbres</i>	90
III.1.6 – <i>Síntese do movimento</i>	92
III.2 – LENTO	95
III.2.1 – <i>Macroestrutura</i>	95
III.2.2 – <i>Material</i>	95
III.2.3 – <i>Alturas</i>	99
III.2.4 – <i>Ritmos</i>	103
III.2.5 – <i>Texturas e timbres</i>	105
III.2.6 – <i>Síntese do movimento</i>	106
III.3 – RONDÓ	107
III.3.1 – <i>Macroestrutura</i>	107
III.3.2 – <i>Material</i>	107

<i>III.3.3 – Alturas</i>	117
<i>III.3.4 – Ritmos</i>	124
<i>III.3.5 – Texturas e timbres</i>	126
<i>III.3.6 – Síntese do movimento</i>	127
III.4 - CONCLUSÃO	129
MAHLE E KAPLAN: CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
BIBLIOGRAFIA	135
PARTITURAS	139
GRAVAÇÕES	139
ANEXOS	141
ANEXO 1: GLOSSÁRIO DE TERMOS UTILIZADOS	141
ANEXO 2: PARTITURA DE ESCUTA DO 1 ^o MOVIMENTO DA SONATA (1987) PARA TROMPETE E PIANO DE KAPLAN.	147
ANEXO 3: DADOS SOBRE O CD E O DVD ANEXOS	149
ANEXO 4: PARTITURAS ESTUDADAS	151

Sumário de exemplos

EX. 001: MACROESTRUTURA (MAHLE-CONCERTINO)	35
EX. 002: MOTIVO A, VARIAÇÕES A1 – A14 (MAHLE-CONCERTINO).....	36
EX. 003: MOTIVO B, VARIAÇÕES B1 – B5 (MAHLE-CONCERTINO)	38
EX. 004: MOTIVO C, VARIAÇÕES C1 - C5 (MAHLE-CONCERTINO).....	40
EX. 005: MOTIVO D, VARIAÇÕES D1 - D2 (MAHLE-CONCERTINO)	42
EX. 006: MOTIVO E, VARIAÇÕES E1 - E2 (MAHLE-CONCERTINO)	42
EX. 007: MOTIVO F (MAHLE-CONCERTINO)	43
EX. 008: MOTIVO G, VARIAÇÕES G1 - G13 (MAHLE-CONCERTINO)	43
EX. 009: MOTIVOS H, VARIAÇÕES H1 – H6 (MAHLE-CONCERTINO)	45
EX. 010: MOTIVO I, VARIAÇÃO I1 (MAHLE-CONCERTINO).....	46
EX. 011: MOTIVOS E QUANTIDADE DE VARIAÇÕES (MAHLE-CONCERTINO).....	47
EX. 012: MOTIVOS CARACTERÍSTICOS DAS SEÇÕES (MAHLE-CONCERTINO).....	47
EX. 013: CARACTERÍSTICAS DOS MOTIVOS (MAHLE-CONCERTINO)	47
EX. 014: SIMULTANEIDADES COMP. 01 (MAHLE-CONCERTINO).....	48
EX. 015: SIMULTANEIDADES COMP. 02 (MAHLE-CONCERTINO).....	48
EX. 016: SIMULTANEIDADES COMP. 03 (MAHLE-CONCERTINO).....	49
EX. 017: SIMULTANEIDADES COMP. 04 (MAHLE-CONCERTINO).....	49
EX. 018: SIMULTANEIDADES COMP. 20 (MAHLE-CONCERTINO).....	49
EX. 019: SIMULTANEIDADES COMP. 21-3 (MAHLE-CONCERTINO)	50
EX. 020: SIMULTANEIDADES COMP. 25 (MAHLE-CONCERTINO).....	50
EX. 021: SIMULTANEIDADES COMP. 5; 11-2; 13; 16; 18 (MAHLE-CONCERTINO).....	50
EX. 022: SIMULTANEIDADES COMP. 28; 39; 52 (MAHLE-CONCERTINO)	51
EX. 023: SIMULTANEIDADE COMP. 17 (MAHLE-CONCERTINO)	51
EX. 024: SIMULTANEIDADE COMP. 19 (MAHLE-CONCERTINO)	51
EX. 025: SIMULTANEIDADES COMP. 50; 90 e 122 (MAHLE-CONCERTINO).....	52
EX. 026: SIMULTANEIDADES COMP.6-8, 10-3 (MAHLE-CONCERTINO)	53
EX. 027: MODOS (MAHLE-CONCERTINO)	54
EX. 028: ESCALA HEXATÔNICA (MAHLE-CONCERTINO).....	55
EX. 029: ESCALAS OCTATÔNICAS (MAHLE-CONCERTINO)	55
EX. 030: RESUMO DAS SIMULTANEIDADES E DAS ESCALAS (MAHLE-CONCERTINO).....	56
EX. 031: RITMO DO MOTIVO A (MAHLE-CONCERTINO).....	56
EX. 032: RITMOS DO MOTIVO B (MAHLE-CONCERTINO)	57
EX. 033: RITMOS COMPLEMENTARES DOS MOTIVOS A, B (MAHLE-CONCERTINO).....	57
EX. 034: RITMO DO MOTIVO C (MAHLE-CONCERTINO).....	57
EX. 035: RITMO DO MOTIVO D (MAHLE-CONCERTINO)	57
EX. 036: RITMOS DOS MOTIVOS E, F, G (MAHLE-CONCERTINO)	58
EX. 037: RITMO DO MOTIVO H (MAHLE-CONCERTINO)	58
EX. 038: RITMO DO MOTIVO I (MAHLE-CONCERTINO).....	58
EX. 039: RESUMO DAS CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DOS MOTIVOS (MAHLE-CONCERTINO) ..	59
EX. 040: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS A, B NA INTRODUÇÃO (MAHLE-CONCERTINO)	59

EX. 041: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS <i>C, D, E, F, G</i> , VARIAÇÕES DE <i>A</i> NA EXPOSIÇÃO (MAHLE-CONCERTINO)	60
EX. 042: DISPOSIÇÃO DO MOTIVO <i>H</i> , VARIAÇÕES DE <i>C, D, E, F, G</i> NO DESENVOLVIMENTO (MAHLE-CONCERTINO)	60
EX. 043: DISPOSIÇÃO DO MOTIVO <i>I</i> , VARIAÇÕES DE <i>A, C, E, F, G, I</i> NA RECAPITULAÇÃO (MAHLE-CONCERTINO)	61
EX. 044: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS <i>A, B</i> NA CODA (MAHLE-CONCERTINO)	62
EX. 045: FUNÇÃO ESTRUTURAL DOS MOTIVOS (MAHLE-CONCERTINO)	62
EX. 046: RESUMO DOS PARÂMETROS ESTUDADOS (MAHLE-CONCERTINO)	64
EX. 047: MACROESTRUTURA (KAPLAN-SONATA I)	65
EX. 048: MOTIVO <i>A</i> , VARIAÇÕES <i>A'1, A1</i> (KAPLAN I)	66
EX. 049: MOTIVO <i>B</i> , VARIAÇÃO <i>B1</i> (KAPLAN-SONATA I)	67
EX. 050: MOTIVO <i>C</i> , VARIAÇÕES <i>C1 – C5</i> (KAPLAN-SONATA I)	67
EX. 051: MOTIVO <i>D</i> , VARIAÇÕES <i>D1, D2</i> (KAPLAN-SONATA I)	68
EX. 052: MOTIVO <i>E</i> , VARIAÇÃO <i>E1</i> (KAPLAN-SONATA I)	69
EX. 053: MOTIVO <i>F</i> , VARIAÇÃO <i>F1</i> (KAPLAN-SONATA I)	70
EX. 054: VARIAÇÕES <i>G1 – G4</i> (KAPLAN-SONATA I)	71
EX. 055: MOTIVO <i>H</i> , VARIAÇÃO <i>H1</i> (KAPLAN-SONATA I)	72
EX. 056: MOTIVO <i>I</i> , VARIAÇÕES <i>I1 - I3</i> (KAPLAN-SONATA I)	73
EX. 057: MOTIVO <i>J</i> , VARIAÇÃO <i>J1 – J2</i> (KAPLAN-SONATA I)	74
EX. 058: MOTIVO <i>K</i> , VARIAÇÃO <i>K1</i> (KAPLAN-SONATA I)	75
EX. 059: MOTIVO <i>L</i> , VARIAÇÕES <i>L1-L6</i> (KAPLAN-SONATA I)	75
EX. 060: MOTIVO <i>M</i> , VARIAÇÕES <i>M1-M8</i> (KAPLAN-SONATA I)	77
EX. 061: MOTIVO <i>N</i> , VARIAÇÕES <i>N1 – N2</i> (KAPLAN-SONATA I)	77
EX. 062: MOTIVO <i>O</i> (KAPLAN-SONATA I)	78
EX. 063: MOTIVO E QUANTIDADE DE VARIAÇÕES (KAPLAN-SONATA I)	78
EX. 064: MOTIVOS CARACTERÍSTICOS DAS SEÇÕES (KAPLAN-SONATA I)	79
EX. 065: CARACTERÍSTICAS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA I)	79
EX. 066: SIMULTANEIDADES COMP. 1-5 (KAPLAN-SONATA I)	80
EX. 067: SIMULTANEIDADES COMP. 5-9 (KAPLAN-SONATA I)	80
EX. 068: SIMULTANEIDADES COMP. 9-11 (KAPLAN-SONATA I)	81
EX. 069: SIMULTANEIDADES PARALELAS (KAPLAN-SONATA I)	82
EX. 070: PROCESSO DE LIQUIDAÇÃO DO MOTIVO <i>O</i> (KAPLAN-SONATA I)	82
EX. 071: ESCALA DE TONS INTEIROS QUE ACOMPANHA MOTIVO <i>H</i> (KAPLAN – SONATA I)	83
EX. 072: SIMULTANEIDADES, LIQUIDAÇÃO DE <i>O</i> E ESCALA TONS INTEIROS (KAPLAN-SONATA I)	84
EX. 073: RITMO DO MOTIVO <i>A</i> (KAPLAN-SONATA I)	84
EX. 074: RITMO DO MOTIVO <i>A</i> AMPLIADO NA VARIAÇÃO <i>A1</i> (KAPLAN-SONATA I)	84
EX. 075: RITMO DO MOTIVO <i>B</i> (KAPLAN-SONATA I)	84
EX. 076: RITMO DO MOTIVO <i>C</i> , VARIAÇÕES <i>C1, C2</i> (KAPLAN-SONATA I)	85
EX. 077: RITMO MOTIVO <i>D</i> (KAPLAN-SONATA I)	85
EX. 078: RITMO DO MOTIVO <i>E</i> (KAPLAN-SONATA I)	85
EX. 079: RITMO DO MOTIVO DE ACOMPANHAMENTO COMP. 1-21 (KAPLAN-SONATA I)	86
EX. 080: RITMO DO MOTIVO DE ACOMPANHAMENTO COMP. 51-2 (KAPLAN-SONATA I)	86
EX. 081: RITMO DO MOTIVO <i>F</i> (KAPLAN-SONATA I)	87
EX. 082: RITMO DO MOTIVO <i>G</i> (KAPLAN-SONATA I)	87
EX. 083: RITMO DO MOTIVO <i>H</i> (KAPLAN-SONATA I)	87

EX. 084: RITMO DO MOTIVO <i>I</i> (KAPLAN-SONATA I).....	87
EX. 085: RITMO DO MOTIVO <i>J</i> (KAPLAN-SONATA I)	88
EX. 086: RITMO DO MOTIVO <i>K</i> (KAPLAN-SONATA I).....	88
EX. 087: RITMO DO MOTIVO <i>L</i> (KAPLAN-SONATA I).....	88
EX. 088: RITMO DO MOTIVO <i>M</i> (KAPLAN-SONATA I)	88
EX. 089: RITMO DO MOTIVO <i>N</i> (KAPLAN-SONATA I).....	89
EX. 090: RITMO DO MOTIVO <i>O</i> (KAPLAN-SONATA I).....	89
EX. 091: CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA I).....	89
EX. 092: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS <i>A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K</i> NA EXPOSIÇÃO (KAPLAN-SONATA I)	90
EX. 093: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS <i>L, M, N</i> NO DESENVOLVIMENTO (KAPLAN-SONATA I) ...	91
EX. 094: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS <i>A, B, C, D, E, F, G, H, K, O</i> NA RECAPITULAÇÃO (KAPLAN-SONATA I)	91
EX. 095: FUNÇÃO ESTRUTURAL DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA I).....	92
EX. 096: MACROESTRUTURA (KAPLAN-SONATA II)	95
EX. 097: MOTIVO <i>A</i> , VARIAÇÕES <i>A1 – A5</i> (KAPLAN-SONATA II).....	95
EX. 098: MOTIVO <i>B</i> , VARIAÇÕES <i>B1 – B3</i> (KAPLAN-SONATA II)	97
EX. 099: MOTIVOS E QUANTIDADE DE VARIAÇÕES (KAPLAN-SONATA II).....	98
EX. 100: MOTIVOS CARACTERÍSTICOS (KAPLAN-SONATA II)	98
EX. 101: CARACTERÍSTICAS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA II)	99
EX. 102: SIMULTANEIDADES COMP. 1-4 (KAPLAN-SONATA II)	99
EX. 103: SIMULTANEIDADES COMP. 6-9 (KAPLAN-SONATA II)	100
EX. 104: SIMULTANEIDADES COMP. 10-1 (KAPLAN-SONATA II)	100
EX. 105: SIMULTANEIDADES COMP. 13-5 (KAPLAN-SONATA II)	101
EX. 106: SIMULTANEIDADES COMP. 16-20 (KAPLAN-SONATA II)	101
EX. 107: UTILIZAÇÃO DE MODOS NOS COMP. 16-20 (KAPLAN-SONATA II)	102
EX. 108: RESUMO DAS SIMULTANEIDADES E DAS ESCALA (KAPLAN-SONATA II)	103
EX. 109: RITMO DO MOTIVO <i>A</i> (KAPLAN-SONATA II).....	103
EX. 110: RITMO DO MOTIVO DE ACOMPANHAMENTO (KAPLAN-SONATA II).....	104
EX. 111: RITMO DA VARIAÇÃO <i>A3</i> (KAPLAN-SONATA II).....	104
EX. 112: RITMO RESULTANTE DE UMA IMITAÇÃO (KAPLAN-SONATA II)	104
EX. 113: RITMO DO MOTIVO <i>B</i> (KAPLAN-SONATA II).....	104
EX. 114: CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA II)	105
EX. 115: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS <i>A, B</i> , RELACIONAMENTO COM A FORMA (KAPLAN-SONATA II)	105
EX. 116: CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DAS SEÇÕES (KAPLAN-SONATA II).....	106
EX. 117: MACROESTRUTURA (KAPLAN-SONATA III).....	107
EX. 118: MOTIVO <i>A</i> , VARIAÇÕES <i>A1 – A23</i> (KAPLAN-SONATA III).....	107
EX. 119: MOTIVO <i>B</i> , VARIAÇÕES <i>B1 – B4</i> (KAPLAN-SONATA III).....	110
EX. 120: MOTIVO <i>C</i> , VARIAÇÕES <i>C1 – C12</i> (KAPLAN-SONATA III)	111
EX. 121: FUSÃO DE ELEMENTOS DOS MOTIVOS <i>B, C</i> (KAPLAN-SONATA III).....	113
EX. 122: FUSÃO DE ELEMENTOS DOS MOTIVOS <i>A, C</i> (KAPLAN-SONATA III).....	113
EX. 123: MOTIVO <i>D</i> , VARIAÇÕES <i>D1 – D3</i> (KAPLAN-SONATA III).....	114
EX. 124: RELACIONAMENTO ENTRE OS COMP. 15-20, LENTO, COM OS COMP. 146-52, RONDÓ (KAPLAN-SONATA II E III)	115
EX. 125: MOTIVO E QUANTIDADE DE VARIAÇÕES (KAPLAN-SONATA III)	117
EX. 126: MOTIVOS CARACTERÍSTICOS DAS SEÇÕES (KAPLAN-SONATA III)	117

EX. 127: CARACTERÍSTICAS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA III).....	117
EX. 128: SIMULTANEIDADES COMP. 1-4 (KAPLAN-SONATA III).....	118
EX. 129: SIMULTANEIDADES COMP. 4-6 (KAPLAN-SONATA III)	119
EX. 130: SIMULTANEIDADES COMP. 17-20 (KAPLAN-SONATA III).....	119
EX. 131: SIMULTANEIDADES COMP. 38-9 (KAPLAN-SONATA III).....	120
EX. 132: SIMULTANEIDADES COMP. 45-56 (KAPLAN-SONATA III).....	121
EX. 133: SIMULTANEIDADES COMP. 65-9 (KAPLAN-SONATA III).....	121
EX. 134: SIMULTANEIDADES COMP. 73-6 (KAPLAN-SONATA III).....	122
EX. 135: SIMULTANEIDADES COMP. 85-8 (KAPLAN-SONATA III).....	122
EX. 136: SIMULTANEIDADES COMP. 138-41 (KAPLAN-SONATA III).....	123
EX. 137: SIMULTANEIDADES ENCONTRADAS (KAPLAN-SONATA III).....	124
EX. 138: RITMO DO MOTIVO A (KAPLAN-SONATA III)	124
EX. 139: RITMO DO MOTIVO B (KAPLAN-SONATA III)	124
EX. 140: RITMO DO MOTIVO C, VARIAÇÃO c9 (KAPLAN-SONATA III).....	124
EX. 141: RITMO DO MOTIVO D (KAPLAN-SONATA III)	125
EX. 142: RITMO DO MOTIVO DE ACOMPANHAMENTO COMP. 1-2 (KAPLAN-SONATA III)	125
EX. 143: CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA III).....	125
EX. 144: DISPOSIÇÃO DOS MOTIVOS A, B, C, D, RELACIONAMENTO COM A FORMA (KAPLAN-SONATA III).....	126
EX. 145: FUNÇÕES ESTRUTURAIS DOS MOTIVOS (KAPLAN-SONATA III)	126
EX. 146: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENCONTRADAS NA SONATA (KAPLAN-SONATA) ...	129
EX. 147: MOVIMENTOS E PARÂMETROS (KAPLAN-SONATA).....	130
EX. 148: RESUMOS DOS PARÂMETROS ESTUDADOS (MAHLE E KAPLAN)	133
EX. 149: PRINCIPAIS SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS (MAHLE E KAPLAN)	134
EX. 150: TOTAL DE SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS DUAS PEÇAS ESTUDADAS (MAHLE E KAPLAN).....	134

Abreviaturas

cap. = capítulo

comp. = compasso ou compassos

dr. = doutor

dra. = doutora

ed. = editor ou edição

ex. = exemplo

Kaplan – Sonata I = 1º movimento da Sonata (1987) para trompete e piano de Kaplan

Kaplan – Sonata II = 2º movimento da Sonata (1987) para trompete e piano de Kaplan

Kaplan – Sonata III = 3º movimento da Sonata (1987) para trompete e piano de Kaplan

Mahle – Concertino = Concertino (1976) para trompete e orquestra de cordas de Mahle

op. cit. = obra citada

org. = organizador

p. = página

pp. = páginas

prof. = professor

profa. = professora

sr. = senhor

ss. = seguintes

trad. = tradutor ou tradução

vol. = volume

Resumo

Os principais objetivos deste trabalho são: apresentar um estudo de análise musical; descobrir a estrutura, o material, as alturas, os ritmos, as texturas e os timbres, observando as técnicas de composição em peças do repertório de trompete na música de câmara escritas no século XX. As composições que serão trabalhadas são: MAHLE, E. *Concertino para trompete e cordas*. Edição digitalizada: Escola de Música de Piracicaba, 1976; e KAPLAN, J. A. *Sonata para trompete e piano*. Manuscrito, 1987. Apresenta, também, as semelhanças e as diferenças nas técnicas de composição das peças escolhidas. Para isso, parte das seguintes questões: Como um compositor pensa a música de câmara para trompete escrita no Brasil no século XX? Quais os elementos estruturais das peças? Quais as semelhanças e diferenças encontradas? A metodologia constou do estudo das peças e das técnicas de análise, e da aplicação das análises. Ao final, procura-se comparar e investigar as ligações possíveis entre elas. Entre os resultados esperados, conta-se contribuir para o conhecimento através da musicologia brasileira e divulgar a música de câmara para trompete criada no Brasil no século XX.

Palavras-chave:

1. Música. 2. Ernst Mahle. 3. José Alberto Kaplan. 4. Trompete. 5. Música de câmara. 6. Análise musical.

Abstract

The main goals of this paper are: to demonstrate a musical analysis study; to find out the structure, the material, the pitches, the rhythms, the textures and the timbres, observing the composition techniques related to the trumpet chamber music repertoire written in the 20th century. The composition that will be studied are: MAHLE, E. *Concertino para trompete e cordas*. Piracicaba: School of music, 1976; and KAPLAN, J. A. *Sonata para trompete e piano*. João Pessoa: manuscript, 1987. It also demonstrates the differences and similarities of the composition techniques in the chosen pieces. In order to accomplish this major task, it will begin from these following questions: How does a composer think the 20th century Brazilian trumpet chamber music? Which are the works' structural elements? Which are the differences and the similarities found? The methodology consisted in the study of the pieces and of the analyses technique; and the application of the analyses. Finally, it seeks to investigate and compare the possible connections between them. There also is the assumption of the contribution of this assignment for the Brazilian musicology and to disclose the 20th century Brazilian trumpet chamber music.

Key words:

1. Music. 2. Ernst Mahle. 3. José Alberto Kaplan. 4. Trumpet. 5. Chamber music. 6. Musical Analysis.

Introdução

A música brasileira é carente de bibliografia. A análise de peças escritas por compositores brasileiros, por ser um assunto especializado, é ainda mais carente. O que dizer então da análise de peças do repertório nacional escritas no século XX para trompete em música de câmara? O presente trabalho surge, então, para tentar suprir um pouco essa carência bibliográfica e essa necessidade de textos especializados. O projeto dessa dissertação é, também, a continuidade de um trabalho desenvolvido ao longo de dois projetos de iniciação científica, ambos sobre a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal: *‘Estudo de Análise Musical: aspectos técnicos e instrumentais aplicados a peças brasileiras para trompete’*, com apoio do PIBIC/CNPq e desenvolvida entre setembro de 1999 e julho de 2000; e *‘Estudo de Análise Musical: transformações da Forma Sonata em duas composições do século XX para trompete e piano’*, com o apoio da Fapesp e desenvolvida durante o período de março a dezembro de 2001.

A presente dissertação consiste na análise de duas peças brasileiras do repertório do século XX para trompete em música de câmara. A análise musical tem-se mostrado como uma das atividades fundamentais na Teoria da Música, auxiliando na compreensão e, por consequência, na interpretação das peças do repertório de todas as épocas. Assim, é imprescindível às necessidades tanto de regentes, como de compositores, educadores e intérpretes. É, por isso, uma área de pesquisa que se abre à formação musical dos estudantes. Além da prática geral de música, por meio da análise, abre-se, também, um campo enorme aos interesses específicos, pois é possível serem feitas escolhas de técnicas de análise conforme o repertório em estudo. Por sua vez, nos cursos universitários de Música, os intérpretes se deparam com o campo enorme que é a pesquisa e descobrem o quanto necessitam de aprofundamento dos conhecimentos para conseguirem chegar a uma concepção de interpretação. É então que a análise desenvolve sua particular atividade: “o processo de descoberta”.¹

No artigo “Analisar”, o teórico e professor Jean Molino observa as transformações por que passou e vem passando a análise musical. Desde as origens nos textos destinados a guias de concertos para amadores, passando pelos professores que ensinavam a compor uma fuga, até os teóricos de hoje que procuram descobrir e explicar o discurso musical. Afirma ele: “a análise cresceu: de uma passamos a três. As análises musicais variam segundo a sua finalidade, seu objeto e seu método.”² Esses três aspectos, finalidade, objeto de estudo e método, estão presentes na atual dissertação.

¹ BENT, Ian. *Analysis*. London MacMillan, 1987. p. 2.

² MOLINO, Jean. *Analyser*. Analyse Musicale. Paris: Société Française d’Analyse Musicale. 3e. Trimestre, Juin, 1989, pp. 11-3. (Tradução de Maria Lúcia Pascoal). p. 12

Assim sendo, a finalidade, para a realização da análise musical, parte das seguintes questões:

- Como um compositor pensa a música de câmara no século XX?
- Quais os elementos estruturais das peças?
- Quais as semelhanças e diferenças encontradas nas peças?

O projeto tem, portanto, como objetivos:

- apresentar um estudo em análise musical;
- aplicar o estudo em duas peças para trompete em música de câmara escritas no final do século XX por dois compositores brasileiros;
- descobrir a estrutura, o material, as alturas, os ritmos, as texturas e os timbres, observando as técnicas de composição nestas peças;
- comparar e investigar as ligações possíveis entre as peças.

Este projeto propõe, como objeto de estudo, uma análise técnica estrutural em um repertório específico: o escrito no século XX para trompete em música de câmara. Consiste na análise de duas peças compostas por dois compositores nascidos no estrangeiro.

As peças escolhidas são:

- MAHLE, E. *Concertino para trompete e cordas*. Edição digitalizada: Escola de Música de Piracicaba, 1976.
- KAPLAN, J. A. *Sonata para trompete e piano*. Manuscrito, 1987.

Tanto Ernst Mahle quanto José Alberto Kaplan são nascidos em outros países, respectivamente Alemanha e Argentina. Ambos trouxeram para o Brasil anos de trabalhos e uma grande contribuição para o desenvolvimento de nossa música, através de suas composições e, principalmente, de suas atividades de ensino e pesquisa. Isso possibilitou que sejam considerados dois artistas nacionais.

O método básico, porém não exclusivo, de trabalho será a técnica de Arnold Schoenberg³ (1874-1951) que, apesar de ser dirigido originalmente a alunos de composição, é um processo hoje usado para análise independente. A análise do motivo e de suas variações, sistematizada por Schoenberg é uma das técnicas universalmente consagrada pela sua eficiência, clareza de propostas e possibilidades de aplicação em aspectos melódicos, harmônicos e formais. Procura a *lógica* e a *coerência* e estuda o motivo e suas variações no discurso musical. Apesar de serem usados nas análises exemplos de música tonal, o processo pode ser aplicado a peças que utilizem as técnicas de ampliação da tonalidade,

³ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3 ed. (Tradução de Eduardo Seincman) São Paulo: Edusp, 1996.

pois segundo o próprio Schoenberg⁴ “a renúncia ao poder unificador da tônica ainda deixa outros fatores em atividade”, referindo-se ao ritmo, aos motivos e às frases, entre outros.

Entre as demais técnicas de análise desenvolvidas no século XX, salientam-se: a distinção entre indutivo e dedutivo, de Guido Adler; os conceitos da psicologia Gestalt aplicados à música, de Ernst Kurth; a análise formal, de Alfred Lorenz; a síntese da estrutura harmônico-contrapontística apresentada em gráficos, de Heinrich Schenker; a ampliação dos conceitos schenkerianos aplicados ao repertório de música anterior ao século XVIII bem como para a do início do século XX, de Felix Salzer; a criação de séries obtidas a partir dos intervalos, de Paul Hindemith; e a Teoria dos Conjuntos, de Allen Forte, Joseph Straus e Joel Lester.

A metodologia consistiu das seguintes etapas:

- Leitura e resumo da bibliografia básica;
- Leitura da peça: MAHLE, E. *Concertino para trompete e cordas*. 1976;
- Leitura da peça: KAPLAN, J. A. *Sonata para trompete e piano*. Manuscrito, 1987;
- Aplicação das técnicas de análise em: MAHLE, E. *Concertino para trompete e cordas*. Piracicaba: Escola de música, 1976;
- Aplicação das técnicas de análise em: KAPLAN, J. A. *Sonata para trompete e piano*. João Pessoa, manuscrito, 1987;
- Comparações entre as peças;
- Conclusões.

Para alcançar a sua finalidade, com a aplicação de técnicas de análise consagradas, e partindo de duas peças escolhidas, que são seu objeto de estudo, o presente trabalho está dividido em um total de três capítulos.

O capítulo inicial, ‘notas’, traz apontamentos cujo objetivo é situar o leitor técnica e historicamente no trabalho realizado. Para tanto, relata, em primeiro lugar, as ‘notas sobre análise musical’. Traz uma ‘definição’, situando a análise musical dentro do estudo da música, com as ligações desta com as demais áreas de conhecimento musical. Procura, nessa parte também, sintetizar as principais técnicas de análise musical desenvolvidas ao longo do século XX através de um ‘breve histórico’ da análise musical. Em ‘análise motivica’ é apresentada com maiores detalhes a análise dos motivos desenvolvida por Arnold Schoenberg⁵. ‘Notas sobre dois compositores’ apresenta duas entrevistas com os dois compositores estudados, Ernst Mahle e José Alberto Kaplan, mostrando-nos os seus pensamentos através de suas próprias palavras.

O capítulo II traz a análise do Concertino (1976) para trompete e orquestra de cordas de Ernst Mahle. O capítulo III nos mostra a análise da Sonata (1987) para trompete e piano de José Alberto Kaplan. As análises empregadas nesses dois capítulos abordam os seguintes parâmetros: macroestrutura, material, alturas, ritmos, texturas, timbres e uma conclusão final. Em ‘macroestrutura’ relata-se a forma e sua distribuição temporal, em comparação

⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Ideas*. Los Angeles: Univeversity California Press, 1975. p. 87.

⁵ SCHOENBERG, Arnold. op. Cit, 1996.

aos números de compassos. *'Material'* traz a análise dos motivos e suas variações. É o ponto de partida para os demais parâmetros estudados. *'Alturas'* encontra quais foram as principais simultaneidades⁶ trabalhadas pelos compositores e desvenda algumas possíveis escalas e/ou procedimentos. *'Ritmos'* trata da análise rítmica dos motivos e apresenta quais são as principais características dos mesmos. Aborda também alguns procedimentos rítmicos que se destaquem, tais como sínkopas, quiálteras e alternâncias métricas entre outros.⁷ *'Texturas e timbres'* trata da importância da orquestração na condução melódica dos motivos e explica também qual a função estrutural que cada um apresenta, além de abordar qual o relacionamento que eles apresentam entre si. Quatro dos cinco itens acima trazem uma síntese. O único item que não conta com essa parte é a *'macroestrutura'*, pois já é uma dedução lógica do todo a partir das pequenas partes, ou seja, dos motivos. No Concertino de Mahle, como há um movimento único, Maestoso/Allegro, a *'conclusão'* é tratada como uma síntese do movimento. Na Sonata de Kaplan, ao final de cada um dos três movimentos, Allegro, Lento e Rondó, há uma *'síntese do movimento'*. A *'conclusão'* no capítulo referente à peça de Kaplan é uma comparação entre as sínteses dos movimentos estudados.

'Mahle e Kaplan: considerações finais' foi tratado como uma análise dos resultados. Isto é, procura mostrar as conclusões e as possíveis contribuições para o estudo das peças escolhidas. Nos resultados obtidos foi possível observar que a análise motivica foi aplicada satisfatoriamente e, também, que as semelhanças no tratamento dado pelo compositores aos materiais são em maior número do que as diferenças.

Acredita-se que, com os resultados obtidos, haja um incentivo aos regentes, compositores, educadores, intérpretes e instrumentistas a se aprofundarem nos conhecimentos musicais, pois estes darão oportunidade de surgirem novos estudos e novas abordagens sobre o assunto. Conta-se, ainda, com a contribuição para o conhecimento da musicologia brasileira, através da divulgação da música de trompete em câmara criada no Brasil no século XX.

⁶ KOSTKA, Sphen. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. p. 47 (referindo-se aos acordes): “A grande maioria da música do século XX é basicamente formada por terças, mas há, em adição, uma boa parte que usa acordes formados por segundas, quartas e pela combinação de vários intervalos. (...) O resultado dessas possibilidades ilimitadas de materiais harmônicos é que a distinção entre sons que pertençam ou não aos acordes é, às vezes, muito difícil ou impossível de ser estabelecida. Também os acordes, algumas vezes, parecem resultar mais ou menos acidentalmente da combinação de linhas harmônicas independentes. Por essas razões, alguns autores preferem usar termos como *'verticalidade'*, ***'simultaneidade'***, *'sonoridade'*, ou *'complexo de notas'* ao invés de acordes.” Do original em inglês: “Much of the music of the twentieth century is basically tertian, but there is in addition a good deal of music using chords built from 2nds, from 4ths, and from combination of various intervals. (...) One result of this unlimited array of harmonic material is that the distinction between chords tones and nonchords tones is often difficult or impossible to make. Also, chords sometimes seem to result more or less accidentally from the combination of harmonically independent lines. For these reasons, many writers prefer at times to use terms such as *'verticality'*, *'simultaneity'*, or *'note complex'* instead of chord”. Tradução do aluno.

⁷ HENRY, Earl. *Music Theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985. vol. I. cap. 3.

Capítulo I – Notas

I.1 - Notas sobre análise musical

Essas ‘notas sobre análise musical’ trazem uma definição de análise musical; um breve histórico da mesma e a contextualização da análise motívica com explicações mais detalhadas de suas abordagens e técnicas.

I.1.1 – Definição

Segundo Ian Bent, a análise musical é o estudo da música em primeiro lugar.

“Uma definição geral do termo como é utilizado deve ser: a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, mais do que outros fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas na música, junto das resoluções em seus elementos constituintes mais simples e a investigação da relevância estrutural desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode se estender por partes de uma peça, pela totalidade da mesma, por um conjunto de peças e até mesmo uma obra artística como um todo, na tradição oral ou escrita.”⁸

O que acontece, na realidade é que a análise musical mantém relações com muitas outras áreas do conhecimento musical, notadamente com a crítica, a teoria da música, a educação, a interpretação, a composição, a estética, a história; e também com outras áreas do conhecimento não-musical.

Entre a crítica e a análise a relação que ocorre é complexa. Qualquer crítica que exista, para fazer valer a sua opinião, deve se basear em ao menos um dado fornecido pela análise. Já uma análise, mesmo sem palavra alguma, estabelece um julgamento ao relacionar os elementos que são destacados. As duas existem separadamente, porém, se pensarmos a fundo nas suas funções, ambas se interpõem nos seus preceitos.

⁸ STANLEY, Sadie (ed.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2 ed. London: Macmillan, 2001. vol. I. p. 526, verbete **Analysis**: “A general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. In such a process the musical ‘structure’ may stand for a part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition.” Tradução do aluno.

Para alguns teóricos, a teoria da música tira seus conceitos partindo da análise musical. Ambos vivem em uma dependência mútua, pois, para outros, é o contrário que ocorre. A análise e a teoria musicais têm em comum o interesse pelas leis da construção musical. A análise não pode ser considerada um subgrupo da teoria da música, pois o seu enriquecimento é advindo também de outras áreas do estudo musical, como a interpretação, a história da música e a crítica.

A análise serve, também, como uma ferramenta da educação musical e, nesse caso, participa do processo de descoberta. Os procedimentos analíticos podem ser usados também no auxílio da interpretação musical, desvendando os elementos de maior relevância que devam ser destacados durante uma performance.

A análise musical mantém uma relação estrita também com a composição musical. Aquela tira desta o material de estudo e traz, em seus escritos, explicações e resoluções para que seja possível o processo de sintetizar esse mesmo material estudado. Assim, a análise é dependente dos procedimentos composicionais para existir.

A análise e a estética têm em comum o interesse pela natureza do trabalho musical. Porém, enquanto a análise centra os seus estudos na estrutura, tentando explicar os seus elementos constituintes e como eles são aplicados, a estética avalia a integralidade da música e tenta encaixá-la entre as demais artes, mantendo uma relação com a vida e a realidade. A análise, entretanto, fornece elementos para o julgamento feito pela estética e esta apresenta problemas para que aquela resolva, condicionando seus métodos e abordagens. Elas se sobrepõem de tal forma que se torna impossível estabelecer valores sem atentar aos elementos que formam o objeto em estudo. Há, entretanto, uma diferença marcante: a análise é relacionada à descrição e o julgamento é de responsabilidade da estética.

Para os historiadores, a análise é uma ferramenta para desvendar estilos que ocorrem ao longo do tempo e do espaço. Nesse propósito, pode-se comparar, por exemplo, através de dados fornecidos pela análise, dois compositores de uma mesma época e lugar ou duas obras distintas de um mesmo autor e achar as semelhanças e/ou diferenças existentes. A análise funciona, portanto, como pequenos cortes na história da música. Apesar da análise ser atemporal, ela usa os conhecimentos da história para desvendar, por exemplo, quais seriam as possibilidades de técnicas de composição mais prováveis de uma peça composta em determinado período e lugar. Ou ainda, como outro exemplo, explicar a existência de elementos muitas vezes sem ligações com os demais. Conseqüentemente, a análise e a história musicais mantêm uma dependência mútua uma vez que são métodos complementares de trabalho.

As áreas do conhecimento não-musicais também tiveram uma grande importância na abertura de novas perspectivas para a análise musical. A importância dessa abertura de metodologia é que a busca de novas interfaces para a análise musical vem se mostrando agregadora de possibilidades. Os novos conceitos apreendidos pela análise são uma transformação radical na forma de conceber as premissas do processo analítico, valorizando outras perspectivas como a interpretação, o diálogo e a fusão de horizontes. A matemática, por exemplo, nos possibilitou a descoberta de uma técnica de análise conhecida como 'Teoria dos Conjuntos'.

A análise musical tem, em seu impulso inicial, a tentativa de explicar a música. O objeto passível de estudo pela análise musical deve ser determinado. Apresenta-se, muitas vezes, na forma ou da partitura em si; ou da imagem sonora (*sound-image*) que ela projeta; ou da imagem sonora na mente do compositor no instante do advento composicional; ou da experiência temporal do ouvinte no instante da interpretação. Essa gama de possibilidades é gerada pela própria natureza da música, intangível. Não há um consenso sobre qual seria o mais correto; porém, admite-se que a notação, quando disponível, produz uma referência na qual o analista diferencia uma imagem sonora de outra.

Toda análise impõe para si a seguinte pergunta: “como isto funciona?” Uma resposta puramente analítica seria uma que não agregue nenhum valor de julgamento, tal como: “isto funciona da seguinte maneira”. Porém, ao longo da história da análise musical, e principalmente no século XIX, passou-se a se preocupar com as grandes obras-primas e a extrair delas as possibilidades de compreensão. Assim, várias técnicas de estudo foram desenvolvidas. Mesmo que os exageros cometidos tenham sido minimizados com o advento de técnicas mais empíricas, a mera existência de um observador já pré-impossibilita a objetividade total, pois nenhuma técnica ou procedimento tem maior poder de revelar a verdade sobre a música do que os demais existentes.

A principal atividade da análise musical é a comparação. Através dela que é possível descobrir quais são os elementos que compõem a peça e quais são as funções de tais elementos. A comparação pode ser feita de unidade para unidade dentro de uma única peça musical ou abrangendo duas peças ou ainda entre uma peça e um modelo abstrato tal como a Forma-sonata ou outra forma qualquer. A comparação serve para medir as diferenças ou similaridades existentes. Assim, pode-se classificar os objetos encontrados em uma das três principais categorias da construção formal: recorrência, contraste ou variação.⁹

As análises musicais existentes podem ser classificadas de acordo com as técnicas utilizadas. Erpf (1945-51) utiliza uma divisão tripartida: análises construcionais; análises psicológicas; e análises de expressão. Meyer (1967) as divide também em três: formal; sintática-cinética; e referencial. Dahlhaus (1967) usa uma divisão em quatro categorias: análises formais; interpretativas energéticas; análises ‘Gestalt’; e análises hermenêuticas.¹⁰

Outra forma de identificar as técnicas analíticas é através de suas origens. Por exemplo, a análise schenkeriana que é praticada nos tempos atuais teve a sua origem nos estudos desenvolvidos por Heinrich Schenker (1868-1935). As técnicas que têm o seu nascimento numa determinada época sofrem a influência de novos materiais musicais e são enriquecidas, porém, mantêm as suas bases inalteradas.

A análise formal procura fazer a categorização das peças segundo sua organização que, por sua vez, tem por base a estrutura harmônica tonal: forma binária, forma ternária, Forma-

⁹ BENT, Ian. op. cit., 1987.

¹⁰ LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. Tese de doutorado. São Paulo: Usp, 2000. pp. 52-4.

Sonata, Rondó, são algumas das principais. Essa análise desenvolveu-se na compreensão da música tonal.

Para a análise, a substância da música pode ser: uma estrutura, sendo uma rede autônoma de relações mais do que a soma das partes; uma concatenação das unidades estruturais; e/ou um campo de dados nos quais os padrões podem ser investigados.

Os métodos de operar a análise musical podem ser: técnica reducionista; comparação e reconhecimento de identidades, similaridades ou propriedades comuns; segmentação em unidades estruturais; procura por regras de sintaxe; enumeração de características; e/ou interpretação dos elementos expressivos.

As formas de apresentação da análise musical são: partitura anotada ou reduzida ou com uma linha de continuidade; partitura explodida, unindo elementos relacionados; lista ou léxico de unidades musicais, provavelmente acompanhado de alguma sintaxe descrevendo os seus empregos; gráfico reducionista, mostrando estruturas formais escondidas; descrição verbal, usando terminologia puramente formal, metafórica-poética-imaginativa, programática sugerida ou interpretativa simbólica; utilização de símbolos alfanuméricos para estabelecer as estruturas; gráficos de contorno ou diagramas; tabelas estatísticas; e partitura de escuta, usando para isso a performance ao vivo ou sobre um suporte. Podem ser usadas, dentro de uma mesma análise, duas ou três dessas formas de apresentação, ou combinar algumas delas para se obter um novo resultado.¹¹

I.1.2 – Breve histórico

O estudo das estruturas musicais está fundamentado na análise. Essa matéria vem se desenvolvendo desde o século passado, podendo já se constituir como história. A seguir serão apresentados os principais analistas do século XX e um resumo de suas técnicas.

Guido ADLER (1855-1941)

Sintetizou seu trabalho de análise em indutivo e dedutivo.

Indutivo:

- perceber as forças presentes em um conjunto de peças;
- perceber traços de ligação entre estilos, próximos ou distantes;
- fazer ligações entre obras de compositores em sucessão cronológica.

Dedutivo:

¹¹ STANLEY, Sadie. op. cit., 2001. p. 530.

- comparar um dado trabalho com os seus contemporâneos e precedentes, estabelecendo critérios e posições (exemplo melodia, ritmo, harmonia, uso dos motivos e temas, notação e outros).

Ernst KURTH (1886-1946)

Aluno de Adler. Faz uma comparação com a teoria da Gestalt, na qual considera três níveis de percepção: física (ouvido), organização sensorial (sistema nervoso) e compreensão (psicológica). Kurth considera também três níveis de atividade na criação musical: energia cinética (*will*), aspecto psicológico (ligação com o subconsciente) e manifestação acústica. Desenvolve o conceito de linearidade, porém separada da idéia de frase. Considera o motivo a unidade que não se perde. Segundo o autor, a música de Bach é uma textura de linhas, fortificada pela energia cinética, internamente unificada. São conceitos da análise de Kurth:

- a melodia contém energia cinética;
- a harmonia contém energia potencial;
- o maior ponto de tensão na harmonia tonal é a sensível;
- a harmonia do período Romântico se desenvolve na polarização entre forças construtivas (tonalidade) e destrutivas (cromatismo), que possibilitam as alterações, os acordes de sétimas e nonas, os efeitos de ‘cor’, o acorde do ‘Tristão’.

Alfred LORENZ (1868-1939)

A obra de Lorenz é a confluência dos pesquisadores que o precederam. Contém idéias dos teóricos da Gestalt, noções de periodização e simetria de Riemann e a percepção do movimento harmônico de Kurth. Considera a construção formal (*Formalbuilding*) criada a partir de três elementos primários: harmonia, ritmo e melodia. Analisou o ciclo do ‘Anel’ de Wagner, dividindo os *leitmotifs* em grupos:

- formas de repetição;
- formas de arco (ABA);
- formas de refrão;
- *bar forms*.

Pequenas unidades de escalas, unidas às das estruturas maiores. Chega à compreensão da arquitetura sonora através das menores unidades.

Heinrich SCHENKER (1868?-1953)

Desenvolveu seu processo de análise a partir de sínteses contrapontísticas, considerando-as como elaborações da harmonia básica. O trabalho é realizado em gráficos que desenvolvem níveis, denominados:

- plano de frente (*Unrlinie-Tafel*);

- plano intermediário;
- plano de fundo ou estrutura fundamental (*Ursatz*).

Os símbolos auxiliares dos dois primeiros gráficos procuram descobrir:

- movimento da linha fundamental (acima da escrita real);
- notas principais escritas em tipo maior, geralmente mínimas, indicando sua importância estrutural;
- progressões importantes indicadas por linhas curvas pontilhadas;
- mudanças de oitavas, independente de haver outras notas intermediárias;
- harmonia, por símbolos de baixo-cifrado.

O terceiro gráfico é a redução da peça à essência da harmonia. Schenker considera que a estrutura básica de uma peça tonal é diatônica. As modulações são prolongamentos dos graus principais da harmonia diatônica. As suas análises estão reunidas em seus livros '*Free Composition*'¹² e '*Five Graphic Music Analyses*'¹³.

São atualizadores do trabalho de Schenker, também chamados 'neo-schenkerianos': BERRY, Wallace; COOK, Nicholas; FORTE, Allen; GILBERT, Stephan; KATZ, Adele; SALZER, Felix; SCHACHTER, Charles; YESTON, Mauray. Os trabalhos deles foram, principalmente, a ampliação do repertório, aplicando os princípios de Schenker em novas interpretações.

Arnold SCHOENBERG (1874-1951)

Para Schoenberg, a forma implica na compreensão de duas dimensões:

- a subdivisão em unidades;
- a lógica/coerência.

Analisa a construção musical partindo dos menores elementos constitutivos e caminhando para os maiores. Assim, em ordem crescente, são considerados:

- os motivos e variações, que podem ser rítmicas, intervalares, harmônicas, melódicas ou com a adição de notas auxiliares;
- as frases, antecedente/consequente;
- os períodos;
- as sentenças;
- as seções.

Sua teoria parte do 'motivo básico' e as variações de desenvolvimento, tanto na própria peça quanto na geração de formas. As principais idéias de Schoenberg quanto à análise

¹² SCHENKER, H. *Free Composition*. New York: Longman: 1979.

¹³ SCHENKER, H.. *Five Graphic Music Analyses*. New York: Dover: 1969.

musical estão, entre outros, nos seus livros '*Style and Idea*'¹⁴ e '*Fundamentals of Musical Composition*'¹⁵.

Paul HINDEMITH (1895-1963)

Desenvolveu no seu trabalho a primazia da tríade e a força da tonalidade. O método de trabalho prevê duas séries:

- Série 1: partindo-se de uma nota cromática, as outras 11 vão ser organizadas em ordem descendente em relação a ela;
- Série 2: é estabelecida uma hierarquia de intervalos, com base nos sons de combinação, em complexidade crescente.

Não há limites entre consonâncias e dissonâncias. A fundamental do acorde está sempre presente. A intensidade do acorde é medida e feita uma classificação em grupos. Usando esses grupos, o compositor faz crescer e diminuir harmônicos, o que é chamado 'flutuação harmônica'.

No vol. I do '*The Craft of Musical Composition*'¹⁶ apresenta análises em repertório que vai do gregoriano a Schoenberg, além de sua própria música. É um método de análise com base na teoria da harmonia, melodia e ritmo. Não faz níveis. Todas as notas se relacionam ao centro tonal e as modulações são também consideradas.

Felix SALZER

O trabalho de Salzer, apresentado no livro '*Structural Hearing*'¹⁷, concentra-se na estrutura tonal. Interpreta os ensinamentos de seu mestre Schenker, de modo a ampliar a análise para o repertório de música anterior ao século XVIII, bem como para a do início do século XX. Seu trabalho tem por base as vozes condutoras (*voice-leading*) e a procura do equilíbrio dos elementos da estrutura, classificada como harmônica, contrapontística e contrapontística-estrutural. Isso proporciona uma compreensão dinâmica da harmonia, da gramática do acorde e do significado do acorde, considerando sempre o aspecto auditivo da estrutura musical. Desenvolve as análises apresentando-as em gráficos (a), (b) e mais, os quais vão reduzindo a estrutura da composição até a sua essência.

Teoria dos Conjuntos (*Set Theory*)

É apresentada nos trabalhos de Allen FORTE¹⁸, Joseph STRAUS¹⁹, Joel LESTER. O primeiro é a teoria e os demais desenvolveram a idéia em livros-texto.

¹⁴ SCHOENBERG, A.. op. cit., 1975.

¹⁵ SCHOENBERG, A.. op. cit., 1996.

¹⁶ HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers, 1945.

¹⁷ SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.

¹⁸ FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.

¹⁹ STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

Para a Teoria dos Conjuntos, a música tonal usa: intervalos e inversões; acordes por intervalos maiores ou menores e outros, sempre sobre um baixo.

O conceito de ‘intervalo’, nessa técnica é considerado como uma entidade, é independente.

Esta análise utiliza números para indicar:

- sequência das classes de alturas, de 0 a 11;
- sequência das classes de intervalos, de 1 a 6;
- vetores.

A série de doze sons é considerada como um conjunto, com as possíveis formas da variação: transposição, retrógrado, inversão e inversão do retrógrado. A específica ordenação melódica e de acordes que proporciona, somada ao conceito da própria formação da série, do total cromático, teremos um importante estímulo para o uso dos conjuntos, classes de alturas, na análise da música pós-tonal pré-doze sons. A análise segundo as classes de alturas apresenta uma ferramenta que possibilita comparações, para se chegar a conclusões do uso das alturas no contexto musical. Na música pós-tonal ouve-se uma sucessão de eventos, que podem, ou não, utilizar conjuntos de classes de alturas.

I.1.3 – Análise motivica

Em ‘análise motivica’ a técnica desenvolvida pelo compositor e teórico austríaco Arnold Schoenberg está explicada com maiores detalhes.

A análise dos motivos e suas variações, sistematizada por Arnold Schoenberg (1874-1951) é uma das técnicas universalmente consagradas pela sua eficiência, clareza de propostas e possibilidades de aplicação em aspectos melódicos, harmônicos e formais. Procura a *lógica* e a *coerência* e estuda o motivo e suas variações no discurso musical. Desenvolve uma terminologia específica e, apesar de serem usados nas análises exemplos de música tonal, o processo pode ser aplicado a peças que utilizem as técnicas de ampliação da tonalidade, pois segundo o próprio Schoenberg “*a renúncia ao poder unificador da tônica ainda deixa outros fatores em atividade*”²⁰, referindo-se a ritmo, motivos e frases, entre outros.

O motivo é descrito pelo autor da seguinte maneira:

“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de

²⁰ SCHOENBERG, Arnold. op. cit., 1975. p. 87.

afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o ‘germe’ da idéia: (...)”²¹

Através do motivo é possível a compreensão da estrutura de uma peça. O motivo é gerado principalmente pela combinação dos aspectos melódico, rítmico e harmônico, possuindo, portanto, um contorno específico.

Para que não se torne monótono, o motivo requer uma forma especial de tratamento: a variação. Essa modificação que se aplica ao motivo pode se dar em qualquer um dos elementos que o compõem, ou na combinação de vários deles:

“Todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações. Com freqüência, aplicam-se muitos métodos de variação a vários elementos simultaneamente, mas tais mudanças não devem produzir uma forma de motivo muito distante do motivo básico. No curso de uma peça, uma forma de motivo pode ser mais profundamente desenvolvida através da variação sucessiva.”²²

Em seu livro ‘Fundamentos da Composição Musical’, Schoenberg traz exemplos extraídos principalmente das Sonatas para piano de Beethoven e de outras peças do período na história que denominamos de ‘prática comum’. Porém, a técnica de análise motívica é aplicável, também, para peças cujos elementos não apresentam um relacionamento tonal, mas ainda utilizam os motivos para se estruturarem. O uso da análise dos motivos na música não tonal é explicado por Simms:

“Schoenberg discute a natureza e o uso dos motivos na música tonal em seu texto ‘Fundamentos da Composição Musical’; essas anotações servem igualmente para descrever o uso do motivo na música atonal”²³.

Apesar do termo atonal ser muito amplo e nesse caso se referir à música de Schoenberg, a prática da análise dos motivos também pode ser estendida à música que não usa a tonalidade como base, mas sim os vários materiais que se desenvolveram no século XX, tais como: processo formal aditivo, série de Fibonacci, seção áurea, harmonia de cluster, policordes, harmonias de segundas, métricas assimétricas, ostinatos, polimetria, polirrítmica, escalas octatônicas, escalas sintéticas, bimodal, bitonal, tonal livre, pandiatonismo, politonalidade, tríades em relacionamento de terças cromáticas, movimento das fundamentais por trítomos, entre outros.

O motivo é o germe, a idéia geradora que pode, através das variações, transformar-se e enriquecer o material musical apresentado. Não há um limite mínimo nem máximo de

²¹ SCHOENBERG, Arnold, op. cit., 1996. p. 35.

²² SCHOENBERG, Arnold, op. cit., 1996. p. 37.

²³ SIMMS, Bryan. *Music of the twentieth century: Style and structure*. New York: Schirmer, 1986. pp. 25-6: “Schoenberg discusses the nature and use of motives in tonal music in his textbook ‘Fundamentals of Music Composition’; these remarks serve equally well to describe his use of the motive in atonal music.” Tradução do aluno.

motivos que podem aparecer em uma peça e nem tampouco limites para o total de variações que cada um apresenta. Aí está a grande riqueza de possibilidades que o compositor tem em mãos. Aí está também o interesse de encontrar e quantificar os recursos utilizados em meio a essas infinitas possibilidades. A análise do motivo também esclarece como os mesmos se apresentam na estrutura do desenvolvimento da peça.

Foram essas as principais idéias que serviram de base ao trabalho de analisar a Sonata e o Concertino de dois compositores brasileiros, Kaplan e Mahle, das décadas de 70 e 80 do século XX.

No capítulo I não foi demonstrado nenhum exemplo musical, pois esses virão com os exemplos das peças estudadas nos dois capítulos seguintes.

I.2 – Notas sobre dois compositores

‘Notas sobre dois compositores’ traz entrevistas com Ernst Mahle e José Alberto Kaplan. A entrevista com Mahle foi realizada por correio eletrônico. A com Kaplan teve lugar na casa do compositor em João Pessoa-PB.

Ambos os compositores têm os seus nomes citados em Vasco Mariz²⁴ no capítulo referente aos ‘compositores estrangeiros radicados no Brasil, naturalizados ou não’.

I.2.1 – Ernst Mahle

Entrevista concedida pelo compositor Ernst Mahle por correspondência eletrônica no dia 17/08/2004.²⁵

Mahle é nascido em Stuttgart, Alemanha, em 1929.

1. O sr. não é nascido no Brasil mas é considerado compositor brasileiro. Como se deu a sua vinda para cá? E como ocorreu o seu interesse pela música brasileira?

R.) *Nasci em Stuttgart, berço do automóvel (Mercedes-Benz, Bosch etc.) e vim ao Brasil com meu pai, fundador da firma Mahle-Metal Leve, fábrica de peças para motores, chegando a São Paulo em 1951. No começo ajudava meu pai, mas, à noite, ia a concertos, pois gostava muito de música. Num destes eventos encontrei H. J. Koellreutter e entrei em contato também com a música brasileira.*

2. No Brasil temos muitas dificuldades quanto à bibliografia musical. Por exemplo, biografias, opiniões de compositores e de intérpretes. Por isso, gostaria de saber qual é a sua formação musical?

R.) *Antes de estudar com Koellreutter, tive aulas com J. N. David, em Stuttgart e, depois de me radicar no Brasil, voltei diversas vezes à Alemanha e Áustria, onde tive contatos com Fortner, Messiaen, Stockhausen, Maticic, Kubelik e Mueller-Kray (regência). Tirei também um diploma de maestro no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mas no fundo, considero-me um autodidata.*

3. Dentre as várias técnicas de composição desenvolvidas ao longo do século XX, qual delas corresponderia melhor à sua música?

R.) *Antes de chegar ao Brasil, admirei muito a técnica modal de Bartók. Mais tarde, estudei a fundo as possibilidades da técnica modal, mesmo antes de conhecer o folclore*

²⁴ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

²⁵ A entrevista foi realizada por correio eletrônico a pedido do próprio compositor.

nordestino. Uso, também, um pouco de técnica aleatória e serial, além de me inspirar no folclore.

4. Onde se encontra arquivada a sua obra artística?

R.) *Todas as minhas peças podem ser adquiridas na biblioteca da Escola de Música de Piracicaba. Um catálogo existe no site da Escola: <http://www.empem.org.br>*

5. Conte-me alguma coisa em especial sobre a composição do Concertino (1976) para trompete e orquestra de cordas.

R.) *Como quase todos os meus concertinos, o de trompete foi escrito para o nosso Concurso de Jovens Instrumentistas - Brasil. Nestes concursos os primeiros colocados vão solar com orquestra. Mas, como são muitos instrumentistas no concurso, as peças não podem ser muito longas, mais ou menos um movimento.*

6. O sr. teria informações sobre a estréia e outras interpretações da peça, edições e gravações?

R.) *Este concertino foi estreado em 1976 mesmo, um pouco antes do concurso, por nosso professor de trompete. Nos livros de recortes da EMPEM provavelmente achará notícias e fotos a respeito. Quanto às gravações, não sei, eu lido mais com música ao vivo.*

7. Como o sr. define as possibilidades interpretativas do trompete? Há alguma sonoridade específica ou intérprete no qual o senhor se baseia para escrever obras para esse instrumento?²⁶

R.) *O trompete é um instrumento muito antigo. Centenas de anos atrás, eles já descobriram que, por causa do volume, da força que ele apresenta, representa a majestade de um rei ou de Deus. Os trompetes, principalmente depois de Gabrielli, em Veneza, na tentativa de fazer furos para ver se ele conseguia fazer a escala cromática toda, a sonoridade, naturalmente, deve ter sido muito ruim e, de certo modo, foi substituído pelo trombone contralto, aproximadamente de mesma tessitura. Os trompetes antigos, sem as chaves e sem as válvulas, tinham naturalmente uma sonoridade muito boa e dizem que, nos museus da Europa, existem ainda estes trompetes, e que, mesmo totalmente amassados e oxidados, quando são tocados, ainda têm um som maravilhoso. Quanto ao trompete na minha obra, quando nós tivemos o primeiro aluno de trompete, na Escola de Música de Piracicaba, que tocava razoavelmente bem, eu já escrevi um Concertino para trompete e Orquestra Infantil, sob uma melodia folclórica brasileira. Mais tarde, depois que havia mais alunos e tocando melhor, eu escrevi também uma Sonatina para trompete e piano para os concursos Jovens Instrumentistas – Brasil.*

²⁶ Essa pergunta foi extraída de:

RONQUI, Paulo Adriano. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2002. p. 50.

8. Qual é a sua opinião sobre a análise musical?

R.) *Considero a análise pertencendo ao campo da ciência que traz à tona coisas que no artista quiçá só vivem na subconsciência. Não é para mim uma fonte de inspiração, mas ajuda muito na memorização e na interpretação.*

9. Como o sr. vê a música brasileira hoje.

R.) *A música mundial sofreu uma transformação com o impacto da evolução tecnológica do século passado (fonógrafo, amplificação etc.). O Brasil, talvez, sofreu mais com isso, porque não tinha tantos séculos de tradição musical como os países da Europa. A tecnologia, aos poucos, está acabando com o folclore (mães e crianças não cantam mais) e propagando, principalmente, a música pop, que, para mim, parece um convite ao relaxo e, até, um trampolim para a violência.*

10. O sr. é bastante ligado ao ensino de música. Um outro compositor brasileiro, Ernst Widmer, dizia que ‘o compositor é, antes de tudo, um educador’. Fale um pouco de sua experiência nesse campo de atuação. Qual é a importância do compositor estar ligado ao ensino musical?

R.) *Esta situação de hoje é um desafio para os educadores. Grande parte do meu trabalho se dedica às crianças: coro infantil, orquestra infantil, duetos e música de câmara para principiantes, na maior parte com base no folclore brasileiro e internacional. Com estes meios conseguimos arrancar os nossos alunos um pouco das telas de TV e computador. Mais vale a pena saber tocar um instrumento de que apertar um botão! Acho importante manter vivo a tradição musical do passado, mas também precisamos criar novidades. Os compositores hoje em dia, além de escrever música para seus amigos músicos, ao meu ver, precisam se preocupar com o ambiente onde é apresentada esta música, coisa que os Bach e Mozart tiveram de graça.*

I.2.2 – José Alberto Kaplan

Entrevista concedida por José Alberto Kaplan no dia 27 de setembro de 2004 em sua casa em João Pessoa-PB.²⁷

Kaplan nasceu em Rosário de Santa Fé, Argentina, em 1935.

1. O sr. não é nascido no Brasil mas é considerado compositor brasileiro. Como se deu a sua vinda para cá? E como ocorreu o seu interesse pela música brasileira?

R.) *Minha vinda para aqui foi uma série de circunstâncias. Eu nunca tinha pensado em vir ao Brasil. Do Brasil nunca havia ouvido falar nem da Paraíba, nem de João Pessoa. Quando estudei geografia na escola, tinha estudado a localização de Cabo Branco, o*

²⁷ Na redação da entrevista foram selecionados alguns trechos. A íntegra da mesma encontra-se no dvd anexo à presente dissertação.

ponto mais oriental da América do Sul. Mas o meu conhecimento do Brasil era bastante pequeno. Fui estudar, em 1959, com uma bolsa do Ministério de Educação da Áustria, na Escola de Música de Viena. Quando eu cheguei lá, era o único argentino. Havia, ao menos, quinze pianistas brasileiros na Academia. Eu, logicamente, juntei-me a eles. Estavam lá, entre outros, Nelson Freire e Berenice Menegale. Tínhamos um grupo muito coeso. E falavam todos, quando nos juntávamos, de Jânio Quadros. Eu sempre gostei muito de bananas. E, um dia brincando, disse que adoraria morar no Brasil, pois adoro as bananas e Jânio Quadros. Em 1960, voltei para a Argentina, pois acabara a minha bolsa. Ao mesmo tempo, voltou ao Brasil Berenice. A gente manteve uma correspondência muito assídua. Em janeiro de 1961, ela, após haver dado um concerto patrocinado pela Associação Pró-Arte de Campina Grande-PB, que havia sido criada naquele ano, escreveu-me uma carta. Ao final daquele concerto, doutor Tavares, então presidente da Associação, perguntou-a se não conhecia algum professor de piano disposto a vir trabalhar em Campina. Ela se lembrou de mim e disse que me consultaria. Escreveu-me, então: ‘querido amigo: Jânio Quadros já é presidente da República e a safra de bananas está extraordinária. Além disso, tem um lugar para você na Associação Campinense Pró-Arte’. No dia 31 de julho de 1961 cheguei a Campina Grande. Passei três anos nessa cidade. A Universidade Federal da Paraíba, naquela época, mantinha cursos livres de música, e me convidou para vir lecionar aqui em João Pessoa. Eu estou aqui no Brasil faz exatamente 43 anos (1961-2004). Considero-me, sinceramente, brasileiro; e mais do que brasileiro, nordestino; e mais do que nordestino, paraibano. Amo profundamente essa terra.

Meu interesse pela música brasileira ocorreu, primeiramente, pelo local onde eu morava. A feira de Campina Grande vale a pena ser conhecida. Uma vez por semana, ao fazer compras, ficava horas escutando cantores. Eu era um homem do asfalto. A vida interiorana, para mim, foi uma mudança fantástica, muito interessante. O tipo de música que escutava era toda baseada em modos, lídio, mixolídio. Para mim foi muito enriquecedor, uma surpresa muito grande e agradável. Encontrei também, por sorte, o ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, de Mário de Andrade. Esses dois fatores foram importantes para o meu interesse pela música brasileira: o ambiental-sociológico; e a leitura do livro de Mário de Andrade. Acrescento a isso o meu estudo dos ‘Pontes’ de Camargo Guarnieri, onde ouvia eruditamente todas essas coisas que escutava na música popular. E também, comecei a ler e ver com outros olhos o Bela Bartók, especialmente o ‘Mikrokosmos’.

A minha formação como compositor foi uma formação amadora. Eu era pianista. A partir da análise, e de escutar muito, fui me entusiasmando e decidi que era esse o caminho que queria trilhar. A composição foi uma espécie de complemento indicado pelos meus professores de piano da Argentina e da Europa, para que eu não fosse simplesmente um tocador de notas, mas um tocador que soubesse o que estava tocando. Nunca havia pensado em fazer carreira como compositor.

2. No Brasil temos muitas dificuldades quanto à bibliografia musical. Por exemplo, biografias, opiniões de compositores e de intérpretes. Por isso, gostaria de saber qual é a sua formação musical?

R.) *Em Rosário, estudei piano com a professora Arminda Canteros de Farruggia; em Buenos Aires, com o professor Ruwin Erlich; em Genebra com Nikita Magaloff; e em Viena com o pianista polonês chamado Wladyslaw Kedra. Todos eles davam ênfase ao estudo complementar e indispensável de como compositor faz a música, tirando da minha cabeça essa coisa romântica da inspiração. Escrever música é pouca inspiração e muita transpiração. Na Argentina, estudei harmonia tonal e elementos de composição com o padre Ángel Machado. A minha formação não acadêmica iniciou-se com o interesse que se criou em mim, aqui na Paraíba, em conhecer essa música que era totalmente diferente em sua estruturação. Eu tinha uma necessidade de conhecer, uma curiosidade muito grande. Quando cheguei em Campina Grande, começou ferver em mim uma necessidade de escrever. Em 1978, li um folder da Funarte comunicando a realização de um concurso nacional de composição. As três composições ganhadoras seriam publicadas pela 'Irmãos Vitale'. Eu pensei: "vou enviar uma peça a esse concurso. Tenho de saber se o que estou fazendo tem algum valor". Para minha surpresa, ganhei o primeiro lugar. Foi uma grande alegria. A partir desse dia, resolvi compor de maneira metódica e seriamente. Eu sou um compositor, portanto, que nasceu velho, com 43 anos.*

3. Dentre as várias técnicas de composição desenvolvidas ao longo do século XX, qual delas corresponderia melhor à sua música?

R.) *Sou um adepto da tonalidade e do modalismo não simplórios. Escrevi a Sonata para trompete e piano a pedido de Nailson Simões. Nela você pode ter notado que a influência de Hindemith é muito grande. Além de Bartók, três outros compositores influenciaram a minha maneira de escrever: Hindemith, Shostakovitch e Prokofieff. A 'Sonata' foi um experimento novo que fiz. Eu saí do modalismo da sétima baixada e da quarta levantada e procurei outro caminho. Há outra obra minha que também utiliza uma linguagem parecida: a 'Burlesca' para piano e quinteto de metais. Depois, a força da música que escutava todos os dias, fez-me voltar. Nas últimas obras, sendo que praticamente parei de escrever em 1999, voltei ao meu início.*

4. Onde se encontra arquivada a sua obra artística?

R.) *Tenho algumas composições já editadas: 'Quinteto para metais', nos EUA; 'Três peças para trombone', também nos EUA; 'Sonatina para violão', na Alemanha; 'Quatro peças breves' para piano, pela Ricord; e a 'Suíte mirim', vencedora do prêmio FUNARTE, pela Irmãos Vitale. O restante está em manuscrito. Todas estão aqui em casa. A Universidade Federal da Paraíba criou um laboratório de música chamado 'Compomos'. Ele tem, nas suas finalidades, preservar a música de compositores brasileiros e paraibanos. Eles estão 'escaneando' toda a minha obra para colocá-la em um CD.*

5. Na sua produção artística, de que fase faz parte a Sonata para trompete e piano? Conte-me alguma coisa em especial sobre a composição dessa peça.

R.) *Eu tenho, na realidade, duas fases de composição. A primeira é a fase regionalista. Aprendi com Ariano Suassuna que dizia que se deve partir do regional para se tornar universal. Depois, preocupado com a possibilidade de uma repetição, decidi mudar um pouco a linguagem. Dessa segunda fase, faz parte a Sonata para trompete e piano. Porém, eu nunca me deixei perder nessas peças. Você deve ter escutado, no fim do segundo e terceiro movimentos, uma canção daqui: “oh mana deixa eu ir”. Há sempre uma inserção, dentro de uma linguagem estranha, dizendo: “Olha, eu estou aqui”.*

6. O sr. teria informações sobre a estréia e outras interpretações da peça, edições e gravações?

R.) José Henrique Martins²⁸ – *A estréia aconteceu pela Rede Nacional da Música, patrocínio da Funarte, em outubro de 1988. A estréia oficial da peça ocorreu em Resende-RJ no dia 21 daquele mês e ano, interpretada por mim e pelo prof. Nailson Simões. Tocamos também em Juiz de Fora, no dia 24 de outubro de 1988. No mês de novembro do mesmo ano, houve um concerto no departamento de música da Ufpa somente com obras do prof. José Alberto Kaplan, e a Sonata novamente foi interpretada por nós. A primeira e única gravação existente, pelo que eu saiba, é a que o prof. Nailson e eu fizemos em 1996, com a edição final do cd em 2000. Essa demora ocorreu devido à falta de patrocínios para a mixagem e lançamento do disco. A respeito das edições, eu trabalhei, nas vezes em que toquei com o prof. Nailson, com o manuscrito do prof. Kaplan. As outras apresentações que fiz também foram feitas pelo manuscrito: aqui em João Pessoa-PB, com o prof. Anor e o prof. Luciano; e, em Salvador, com o Gláucio Xavier.*

7. Como o sr. define as possibilidades interpretativas do trompete? Há alguma sonoridade específica ou intérprete no qual o senhor se baseia para escrever obras para esse instrumento?

R.) *Em comparação com outros instrumentos, o piano por exemplo, o trompete, apesar de eu gostar muito da sua sonoridade e das suas possibilidades colorísticas, é um instrumento pobre. Isso pela tessitura e pelo fato de ser um instrumento exclusivamente melódico. Porém, ele tem suas nuances particulares. Se eu quiser fazer que a orquestra brilhe, não vou usar violoncelos, e sim os trompetes, trombones e tubas. O trompete tem, então, uma riqueza muito grande neste sentido. Todos os instrumentos das famílias dos metais e das madeiras têm, em cada registro, uma beleza própria. Com o piano, o timbre é, praticamente, único todo o tempo. Porém, usando a combinação de uma flauta com um oboé, uma clarinete, um fagote e uma trompa, a situação se inverte. Você tem uma riqueza timbrística muito grande. Eu não poderia ter escrito essa Sonata inteira somente para trompete. Seria uma coisa insuportável por não haver a possibilidade de diálogos.*

²⁸ Essa pergunta foi respondida, a pedido do próprio compositor, pelo pianista José Henrique Martins, no dia seguinte, 28/09/2004. Por essa razão, não se encontra no dvd anexo.

8. Qual é a sua opinião sobre a análise musical?

R.) *A análise musical é uma coisa, para a formação do músico, muito importante. O que é analisar algo? É desmontar. O fato de desmontar um relógio e ver todas as pecinhas soltas que o compõem, não vai me mostrar como esse relógio funciona. Com a análise musical sucede o mesmo. Você pode desmontar uma peça musical. Mas, o que se passou na cabeça de determinado compositor para que essa peça funcionasse dessa maneira, às vezes, nem o próprio compositor sabe. Se você me perguntar, sobre a Sonata para trompete: “o que eu pensei aqui? Por que eu fiz isso?” Eu não me lembro. Poderia, então, fazer uma análise assim: “aqui é o primeiro tema, aqui é o segundo...” Você pode descobrir uma relação entre os temas que eu nunca vi na vida, nem percebi. A análise é fantástica, portanto, para mostrar a imaginação do analista, porque, o que se passa na cabeça do compositor, é algo muito eventual. Compor é escolher. Cada compasso que você faz é uma escolha. Por que fiz uma escolha e não outra? No momento em que escrevo, eu penso. Duas semanas depois, dois meses depois, ou um ano depois, não me lembro mais. É coisa do momento. Quando vou escrever, primeiramente penso em qual será a formação. Se escolher, por exemplo, a orquestra sinfônica, dependendo do tamanho da obra e o que eu vou escrever, eu tenho também de selecionar se determinado material me serve ou não. Sempre há uma preparação para que tudo isso entre em funcionamento. Quantas vezes um determinado material que você pensou em utilizar para fazer determinada coisa, você nem o utiliza? Então, acho a análise musical muito importante para demonstrar como é feito o relógio e quais são as peças que o compõem.*

9. Como o sr. vê a música brasileira hoje.

R.) *A música brasileira hoje é, como foi a música brasileira ontem e como vai ser a música brasileira amanhã, um verdadeiro caleidoscópio. Não só a música brasileira, mas qualquer tipo de música. Tomemos como exemplo a música popular. Eu sempre me pergunto: “o que é música popular?” Se você coloca a música ‘Churrasquinho de mãe’²⁹, do Valdique Soriano, para um camponês do interior do Rio Grande do Sul, ele vai ficar profundamente emocionado. Porém, para um burguês que mora no Rio de Janeiro, Leblon, num apartamento de cobertura, ele vai morrer de rir, achar folclórico o negócio. Mas, se você tocar para o camponês ‘Construção’, de Chico Buarque, ele vai escutar, porém não vai se emocionar tanto quanto se emocionou com o ‘Churrasquinho’, nem pela letra, nem pela música. Por outro lado, se você tocar ‘Construção’ para aquele burguês do Leblon, ele literalmente gostará. Então, qual é a verdadeira música popular brasileira: ‘Churrasquinho de mãe’ ou ‘Construção’? Não existe isso, a MPB é algo virtual. O que existe são músicas de classes. Se pegarmos a música dita ‘erudita’, ocorre algo semelhante: se escuto a música de Tato Taborada, ou a de Osvaldo Lacerda, percebo que são músicas completamente diferentes, cada uma tem o seu valor.*

²⁹ A música encontrada que trata do assunto é ‘Coração de luto’, cantada na voz de Teixeira. A letra trata da perda da mãe em um incêndio: “O maior golpe do mundo / que eu tive na minha vida / foi quando com nove anos / perdi minha mãe querida / Morreu queimada no fogo / morte triste, dolorida / que fez minha mãezinha / dar o adeus da despedida”.

10. O sr. é bastante ligado ao ensino de música. Um outro compositor brasileiro, Ernst Widmer, dizia que ‘o compositor é, antes de tudo, um educador’. Fale um pouco de sua experiência nesse campo de atuação. Qual é a importância do compositor estar ligado ao ensino musical?

R.) *A experiência que tenho aqui no Brasil é desencorajadora nesse sentido. Acho importantíssimo o papel do compositor no ensino musical, porque nas nossas universidades, onde existem os departamentos de música, há o curso de bacharelado voltado à formação do instrumentista. Nesses departamentos, pouca importância se dá ao estudo das matérias teóricas, que vão permitir ao jovem intérprete ler música e não apenas notas. Muitos desses jovens são muito talentosos e conseguem fazer muitas coisas musicalmente interessantes, pois são intuitivos. Eles, para isso, ou escutam muita música, ou escutam a peça que estão estudando interpretada por um grande pianista. Mas não é essa a função e nem todos os alunos são grandes intuitivos. Justamente a função do compositor é ser, um pouco, um professor de matérias teóricas bem preparado e mostrar aos alunos a importância que tem o estudo da parte teórica na formação de um intérprete musical. Para nossos alunos de instrumentos, essas disciplinas têm pouca, ou nenhuma importância. Da minha vivência percebo que isso é bastante comum. O aluno chega a vir à aula e toca para o seu professor de instrumento. Este, achando que a obra não foi bem executada, comenta: “fulano, você não teve tempo de estudar?” O aluno responde: “tive um trabalho de estética e um exercício de harmonia para fazer”. Enfim, teve de estudar para as matérias teóricas. Geralmente, a resposta dada pelos professores de instrumento mal preparados é a grande responsável pela falta de interesse: “aprenda a tocar bem o seu instrumento”. Esses professores, porém, não sabem que o tocar bem é, na realidade, ter uma compreensão daquilo que se está fazendo, da linguagem musical. Então, por isso, a função do compositor, do bom professor de disciplinas teóricas e do bom professor de instrumento seria, justamente, valorizar o estudo dessas disciplinas teóricas. O aluno deve estar preparado para ler música e não apenas notas.*

Capítulo II – Mahle, Concertino (1976) para Trompete e Cordas

II.1 –Maestoso/Allegro

A peça é composta em um único movimento, com dois andamentos distintos.³⁰

II.1.1 - Macroestrutura

A forma do Concertino é apresentada no exemplo a seguir através das partes que a compõem e os respectivos compassos.

Ex. 001: macroestrutura (Mahle-Concertino)

Introdução	Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação	Coda
Comp. 1-20	Comp. 21-61	Comp. 62-92	Comp. 93-136	Comp. 137-41 ³¹
Maestoso	Allegro			Maestoso

Na última linha da tabela acima estão indicados os dois andamentos diferentes que ocorrem no mesmo movimento e as suas relações com a forma.

Por sua estrutura, essa peça se assemelha à Forma-sonata³².

³⁰ Uma outra possível análise desse Concertino é encontrada em: RONQUI, Paulo Adriano. op. cit., 2002. pp. 50-5.

³¹ Os números contínuos virão indicados apenas a parte que é alterada entre eles. Por exemplo, comp. 137-41 indica que a coda se estende do compasso 137 até o compasso 141.

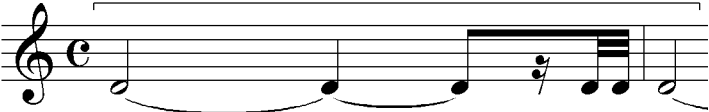


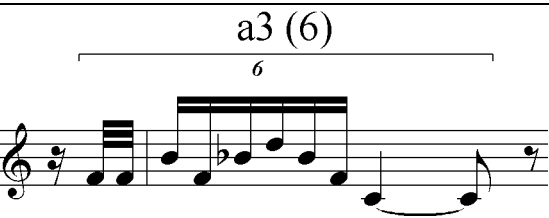
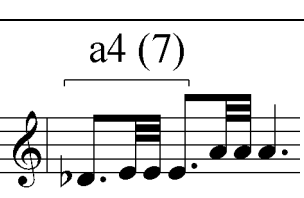
³² ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988. p. 1. “*Forma-sonata, como o termo é mais freqüentemente encontrado, refere-se mais à forma de um único movimento do que a totalidade de uma sonata, sinfonia ou trabalho de música de câmara de três ou quatro movimentos. Ela é chamada, às vezes, de forma do primeiro movimento ou forma do allegro de sonata. No seu significado padrão, é uma forma ternária, onde as segunda e terceira partes mantêm um relacionamento próximo que implique numa organização binária. As três partes são chamadas exposição, desenvolvimento e recapitulação: a organização binária aparece mais claramente quando, o que acontece freqüentemente, a exposição é repetida (a seção desenvolvimento-e-recapitulação pode também ser repetida, mas é mais raro de ser encontrada)*”. Extraído do original em inglês: “*Sonata form, as the term is most frequently encountered, refers to the form of a single movement rather than to the whole of a three-or-four-movement sonata, symphony, or work of chamber music. It is sometimes called first movement form, or sonata allegro form. In its standard meaning, it is a three-part form, in which the second and third parts are closely linked so as to imply a two-part organization. The three parts are called exposition, development, and recapitulation: the two-part organization appears most clearly when, as often happens, the exposition is played twice (the development-and-recapitulation section is also sometimes, but more rarely, repeated)*.” Tradução do aluno.

II.1.2 – Material

Serão apresentados nesta parte os motivos³³ e suas variações encontradas no movimento único do Concertino.

O motivo *a* apresentou quatorze variações. Elas serão apresentadas no exemplo a seguir.

Ex. 002: motivo *a*, variações *a1* – *a14* (Mahle-Concertino)

Motivo a: Comp. 1 Nota longa sucedida de curtas. (trompete)	<p style="text-align: center;">a (1)</p> 
a1: Comp. 4 O ritmo é diminuído. (trompete)	<p style="text-align: center;">a1 (4)</p> 
a2: Comp. 5 O ritmo é diminuído e os intervalos são ampliados. (trompete)	<p style="text-align: center;">a2 (5)</p> 
a3: Comp. 6 A nota longa é antecedida por um arpejo em quiálteras; ampliação dos intervalos. (trompete)	<p style="text-align: center;">a3 (6)</p> 
a4: Comp. 7 O ritmo é diminuído; os intervalos são ampliados. (violino I)	<p style="text-align: center;">a4 (7)</p> 

³³ Os motivos serão grafados em ordem alfabética e suas variações em ordem numérica. Na coluna da esquerda estarão: a ordem alfanumérica que acabamos de explicar, o número dos compassos onde aparece primeiramente o motivo ou sua variação, a explicação das características do motivo, as formas de variação aplicadas e a instrumentação. Na coluna da direita virão os exemplos musicais. Nessa coluna também estarão indicados, entre parênteses, os números dos compassos. A grafia do trompete será realizada com o som que se ouve, pois o original é para trompete em *si \flat* .

<p>a5: Comp. 8 O ritmo é diminuído e as figuras curtas transformadas em quiáltera. (violino I)</p>	<p>a5 (8)</p> 
<p>a6: Comp. 11 É acrescentado um intervalo de 03 semitons e o ritmo é diminuído. (violino I)</p>	<p>a6 (11)</p> 
<p>a7: Comp. 20 Nota longa precedida por arpejos em quiálteras, desenvolvida por todo o comp. 20. (trompete)</p>	<p>a7 (cadência) (20)</p> 
<p>a8: Comp. 50 O ritmo é diminuído. É uma simultaneidade formada pela escala octatônica que a precede (vide variação e2). (cordas)</p>	<p>a8 (50)</p> 
<p>a9: Comp. 57-60 O ritmo é ampliado e a nota longa é precedida por arpejos em quiálteras. (trompete)</p>	<p>a9 (57-60)</p> 
<p>a10: Comp. 73-4 O ritmo é ampliado e o intervalo passa a ser uma terça menor. (trompete)</p>	<p>a10 (73-4)</p> 

a11: Comp. 74-5 O ritmo é diminuído. (trompete)	<p style="text-align: center;">a11 (74-5)</p>
a12: ³⁴ Comp. 87 O ritmo é ampliado. (trompete)	<p style="text-align: center;">a12 (87)</p>
a13: Comp. 130-3 Comparando com <i>a</i> ⁹ , é uma transposição. (trompete)	<p style="text-align: center;">a13 (130-3)</p>
a14: Comp. 134 O intervalo é ampliado para 05 semitons. (trompete)	<p style="text-align: center;">a14 (134)</p>

O motivo *a* é o único encontrado em todas as cinco partes da macroestrutura, ou seja, na introdução, na exposição, no desenvolvimento, na recapitulação e na coda.










O motivo *b* apresentou cinco variações que serão analisadas no exemplo a seguir.



Ex. 003: motivo *b*, variações *b1* – *b5* (Mahle-Concertino)

Motivo b: Comp. 1 Figura rítmica na escala de tons inteiros. (violinos I e II)	<p style="text-align: center;">b (1)</p>
Motivo b: Comp. 1 Transposição 08. ³⁵ (viola)	<p style="text-align: center;">motivo b - t8 (1)</p>
Motivo b: Comp. 1 Transposição 03. (cello – baixo)	<p style="text-align: center;">motivo b - t3 (1)</p>

³⁴ Essa forma do motivo pode ser também considerada como uma variação de *b*.

³⁵ Transposição 08 (T 08) indica que está transposto 08 semitons acima do original.

b1: Comp. 2 O ritmo e o motivo são ampliados. (violinos I e II)	b1 (2) 
b1: Comp. 2 Transposição 08. (viola)	b1 - t8 (2) 
b1: Transposição 03. (cello – baixo)	b1 - t3 (2) 
b2: Comp. 3 Os intervallos são, na maioria, cromáticos. (violinos I e II)	b2 (3) 
b2: Comp. 3 Transposição 07. (viola)	b2 - t7 (3) 
b2: Comp. 3 Transposição 03 (cello – baixo)	b2 - t3 (3) 
b3: Comp. 4 O ritmo é ampliado e os intervallos são, na maioria, cromáticos. (violinos I e II)	b3 (4) 
b3: Comp. 4 Transposição 07. (viola)	b3 - t7 (4) 
b3: Comp. 4 Transposição 03. (cello – baixo)	b3 - t3 (4) 

b4: Comp. 16 Os intervallos são, na maioria, cromáticos, como em <i>b2</i> e uma nota é acrescentada. (violinos I e II)	<p style="text-align: center;">b4(16)</p> 
b5: Comp. 17 O ritmo é ampliado, como em <i>b3</i> e uma nota é acrescentada. (violinos I e II)	<p style="text-align: center;">b5 (17)</p> 

Uma característica do motivo *b* é que apresenta várias transposições, resultando em simultaneidades paralelas, como veremos no subcapítulo alturas. Outra característica é que o motivo *b* e o motivo *a* formam a totalidade dos motivos utilizados na introdução e na coda.

O exemplo a seguir nos mostra o motivo *c* e todas as suas cinco variações encontradas.

Ex. 004: motivo *c*, variações *c1* - *c5* (Mahle-Concertino)

Motivo c: Comp. 21 Figura melódica. Modo mixolídio em fá ³⁶ . (violino I)	<p style="text-align: center;">c (21)</p> 
Motivo c: Comp. 21 Modo frígio em ré. (violino II)	<p style="text-align: center;">c (21)</p> 
Motivo c: Comp. 21 Modo jônico em si b. (viola)	<p style="text-align: center;">c (21)</p> 

³⁶ Este modo não é claro. Como não aparece a sétima da escala, fica-se em dúvida se é jônico, com sétima maior, ou mixolídio, com a sétima menor. Como o *mi b*, sétima menor, aparece nas outras vozes, conclui-se que seja o modo mixolídio.

c1: Comp. 40 O ritmo é reduzido. (contrabaixo)	<p style="text-align: center;">c1 (40)</p> 
c2: Comp. 62-5 A exemplo do tratamento dado ao motivo <i>c</i> , esta variação é uma linha de três sons. Os intervalos são modificados. (violinos e viola.)	<p style="text-align: center;">c2 (62-5)</p> 
c3: Comp. 66-7 O ritmo é reduzido. (trompete)	<p style="text-align: center;">c3 (66-7)</p> 
c4: Comp. 101-4 A exemplo do tratamento dado ao motivo <i>c</i> e à variação <i>c2</i> , esta variação é uma linha de três sons. Os intervalos são modificados. (violinos, viola e trompete.)	<p style="text-align: center;">c4 (101-4)</p> 
c5: Comp. 125 Variação de <i>c1</i> . São acrescentados ornamentos instrumentais. (violino I)	<p style="text-align: center;">c5 (125)</p> 

O motivo *c* é caracterizado por ser uma linha melódica de três sons. Isto ocorre também em duas de suas variações.

No próximo exemplo, o motivo *d* e as duas variações encontradas.



Ex. 005: motivo *d*, variações *d1* - *d2* (Mahle-Concertino)

Motivo <i>d</i>: Comp. 21 Arpejo em três notas. (cello)	<p><i>d</i> (21)</p> 
<i>d1</i>: Comp. 21 Os intervalos são diminuídos. (cello)	<p><i>d1</i> (21)</p> 
<i>d2</i>: Comp. 22 É o retrógrado do motivo <i>d</i> . (cello)	<p><i>d2</i> (22)</p> 

O motivo *d* é exclusivo do violoncelo e é apresentado no início da exposição, no Allegro.

O motivo *e* também apresenta duas variações no exemplo a seguir.

Ex. 006: motivo *e*, variações *e1* - *e2* (Mahle-Concertino)

Motivo <i>e</i>: Comp. 24 Escala com início ascendente e término descendente. (cello)	<p><i>e</i> (24)</p> 
<i>e1</i>: Comp. 65 Os intervalos são ampliados. Modo lídio-mixolídio ³⁷ em dó. (cello e baixos)	<p><i>e1</i> (65)</p> 

³⁷ Modo lídio-mixolídio é aquele que preserva as características de ambos os modos, ou seja, a quarta é aumentada, característica do modo lídio, e a sétima é menor, característica do modo mixolídio, além de ter o grau modal, terceiro grau, maior.

e2: Comp. 49 O ritmo é ampliado. É baseado na escala octatônica ³⁸ . (cordas)	
---	--

O motivo *e* tem a característica de apresentar escalas diversas. As suas variações aparecem em uníssono de pelo menos dois instrumentos.

O motivo *f* nos é apresentado no exemplo que se segue.

Ex. 007: motivo *f* (Mahle-Concertino)

Motivo f: Comp. 25 Figura descendente no âmbito de uma terça. (violino I)	
Motivo f: Comp. 25 Transposição 08. (violino II)	
Motivo f: Comp. 25 Transposição 05. (viola)	

O motivo *f* é caracterizado por ser uma linha de três sons e apresentar transposições. Essas características são comumente encontradas nos motivos *b*, *c*.

O motivo *g* apresenta treze variações no exemplo a seguir.

Ex. 008: motivo *g*, variações *g1* - *g13* (Mahle-Concertino)

g: Comp. 40 Sucessão de notas auxiliares. (trompete)	
--	--

³⁸ KOSTKA, Stephen. op. cit., 1999. p. 31: “(...) ‘Octatônica’, assim como ‘pentatônica’, é um termo genérico que não se refere a uma escala específica. Essa escala consiste na alternância de segundas maiores e menores, portanto outro nome para essa escala é ‘escala de tons-semitons’. Ainda outro nome é ‘escala diminuta’.” Tradução do aluno.

Ex. 011: motivos e quantidade de variações (Mahle-Concertino)

Motivos	Número de variações
<i>a</i>	14
<i>g</i>	13
<i>h</i>	6
<i>b, c</i>	5
<i>d, e</i>	2
<i>i</i>	1
<i>f</i>	0

Alguns motivos são característicos de algumas seções da estrutura por serem aí introduzidos. Assim sendo, a introdução tem os motivos *a* e *b* como característicos. Na exposição, os motivos *c, d, e, f, g* são introduzidos, além de ocorrer variações do motivo *a*, característico da introdução. O desenvolvimento apresenta como novo o motivo *h*; e a recapitulação, *i*. A coda não apresenta nenhum motivo que lhe seja exclusivo.

Ex. 012: motivos característicos das seções (Mahle-Concertino)

Introdução	Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação
<i>a, b</i>	<i>c, d, e, f, g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>

O motivo *a* é o único presente em todas as seções da macroestrutura. O motivo *b* apresenta uma linha melódica de três sons e transposições. Essas são características comuns também aos motivos *c, f*. Os motivos *a, b* são os formadores exclusivos da introdução e da coda. O motivo *d* é exclusivo do violoncelo. O motivo *e* é caracterizado pelo uso de escalas ascendente e descendentes. O motivo *g* é caracterizado por conter notas auxiliares em seqüência descendente. Essa seqüência pode ser comparada à escala descendente do motivo *b*. O motivo *h* é caracterizado por ser exclusivo do desenvolvimento. Assim como *i* é exclusivo da recapitulação.

Ex. 013: características dos motivos (Mahle-Concertino)

Motivos	Características principais
<i>a</i>	presente em todas as seções; junto ao motivo <i>b</i> formam a introdução e a coda.
<i>b</i>	linha melódica de três sons e transposições.
<i>c</i>	linha melódica de três sons e transposições.
<i>d</i>	exclusivo do violoncelo.
<i>e</i>	escalas ascendentes e descendentes.
<i>f</i>	linha melódica de três sons e transposições.
<i>g</i>	notas auxiliares e seqüência descendente; associado ao motivo <i>b</i> .
<i>h</i>	único motivo exposto exclusivamente no desenvolvimento.
<i>i</i>	único motivo exposto exclusivamente na recapitulação.

II.1.3 – Alturas

Em ‘Alturas’ serão apresentadas as análises das simultaneidades e a escala octatônica característica da variação *e2*.

Observando o comp. 1, das cordas, o motivo *b* e suas transposições formam simultaneidades paralelas. A melodia está baseada na escala de tons inteiros, porém as simultaneidades formadas, não. Vejamos no exemplo a seguir.

Ex. 014: simultaneidades comp. 01 (Mahle-Concertino)

As simultaneidades paralelas do primeiro compasso são tricordes ³⁹ do grupo (0,5,9).	<p>Comp. 01 (violino I e II, viola e violoncelo)</p>  <p>(0, 5, 9)⁴⁰</p>
---	---

Nos comp. 2, 3 e 4 ocorre algo parecido. Os três próximos exemplos são as simultaneidades paralelas encontradas nas variações do motivo *b*.

Ex. 015: simultaneidades comp. 02 (Mahle-Concertino)

Simultaneidades paralelas do comp. 2, nas cordas.	<p>Comp. 2 (violino I e II, viola e violoncelo).</p>  <p>(0, 5, 9)</p>
---	--

³⁹ Tricordes são acordes formados por três sons. KOSTKA, op. cit., 1999. p. 185.

⁴⁰ Os números entre parênteses abaixo de uma simultaneidade indica a forma primária representada por esse conjunto. Para maiores informações sobre forma primária vide: TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. New York: McGraw-Hill, 1996. p. 373.

Ex. 016: simultaneidades comp. 03 (Mahle-Concertino)

<p>Simultaneidades paralelas do comp. 3, nas cordas.</p>	<p>Comp. 3: (violino I e II, viola e violoncelo)</p>  <p>(0, 4, 9)</p>
--	--


Ex. 017: simultaneidades comp. 04 (Mahle-Concertino)

<p>Simultaneidades paralelas do comp. 4, nas cordas.</p>	<p>Comp. 4: (violino I e II, viola e violoncelo).</p>  <p>(0, 4, 9)</p>
--	--

Dos comp. 1-4, as simultaneidades encontradas são tricordes paralelos, tratamento característico do motivo *b* e de suas variações.

Na cadência do trompete, após a terceira fermata do comp. 20, também ocorre uma seqüência que pode ser reduzida a simultaneidades paralelas:

Ex. 018: simultaneidades comp. 20 (Mahle-Concertino)

<p>Redução dos arpejos tocados pelo trompete no comp. 20, formando simultaneidades paralelas.</p>	<p>Comp. 20: (trompete)</p>  <p>(0, 5, 9) (0, 5, 8)</p>
---	---

O motivo *d*, logo que introduzido, também é caracterizado pelo uso de simultaneidades paralelas.

Ex. 019: simultaneidades comp. 21-3 (Mahle-Concertino)

<p>Nos comp. 21-3, as cordas agudas fazem tricordes.</p>	<p>Comp. 21-3 (violinos I e II e viola)</p>  <p>(0, 3, 7)</p>
--	---

O motivo *f*, a exemplo dos motivos *b*, *c* também apresenta simultaneidades paralelas:

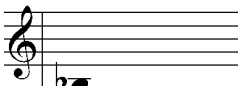
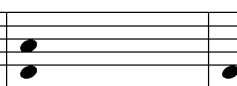
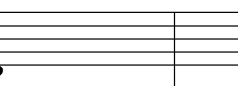





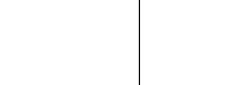

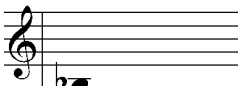
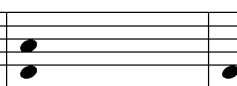
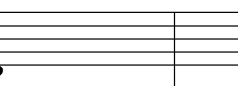





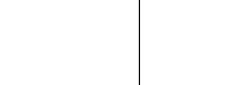

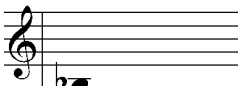
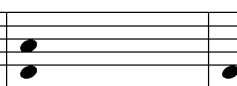
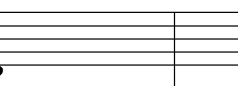





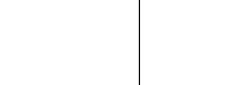

Ex. 020: simultaneidades comp. 25 (Mahle-Concertino)

<p>Ocorrem também tricordes paralelos no comp. 25 nas cordas agudas.</p>	<p>Comp. 25 (violinos I e II e viola)</p>  <p>(0, 3, 7)</p>
--	--

Vimos nos exemplos anteriores as simultaneidades paralelas que caracterizam os motivos *b*, *c*, *f*. Vejamos agora outras simultaneidades também encontradas no Concertino.

O bicorde é conhecido como intervalo por ser caracterizado pelo uso de dois sons. Os bicordes encontrados na peça são de 07 semitons. Eles estão nos comp. 5, 11-2, 13, 16 e 18.

Ex. 021: simultaneidades comp. 5; 11-2; 13; 16; 18 (Mahle-Concertino)

<p>Intervalos de 07 semitons encontrados na introdução.</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Comp. 5</th> <th>11-2</th> <th>13</th> <th>16</th> <th>18</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table> <p>(0,7)</p>	Comp. 5	11-2	13	16	18										
Comp. 5	11-2	13	16	18												
																
																

Os intervalos de 07 semitons são também encontrados nos comp. 28, 39 e 52.

Ex. 022: simultaneidades comp. 28; 39; 52 (Mahle-Concertino)

Intervalos de 07 semitons encontrados na exposição.	Comp. 28	39	52
	(0, 7)		

Vimos nos dois exemplos anteriores intervalos de 07 semitons. No próximo exemplo veremos um intervalo de 06 semitons, encontrado no comp. 17.

Ex. 023: simultaneidade comp. 17 (Mahle-Concertino)

Intervalo de 06 semitons do comp 17 entre trompete e cordas.	Comp. 17, 4º tempo (trompete e cordas):
	(0, 6)

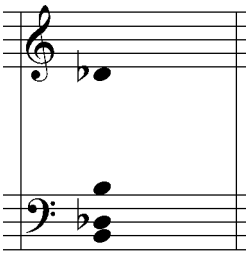
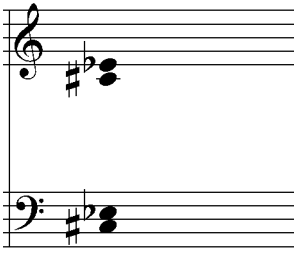

No próximo exemplo há um intervalo de 11 semitons no comp. 19, antecedendo a cadência do trompete, que ocorre no comp. 20.

Ex. 024: simultaneidade comp. 19 (Mahle-Concertino)

Intervalo de 01 semitom do comp. 19 no trompete e nas cordas.	Comp. 19, 4º tempo: (trompete e cordas).
	(0, 1)

No exemplo anterior vimos um intervalo de 11 semitons. No exemplo a seguir, um intervalo de 02 semitons ocorre nos comp. 50, 90 e 122. São simultaneidades formadas a partir da escala octatônica.

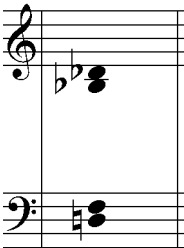
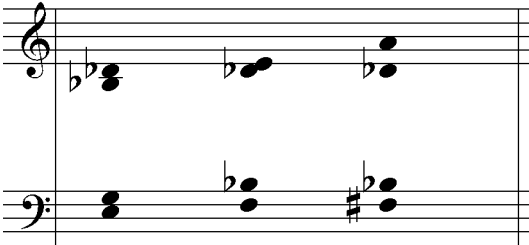
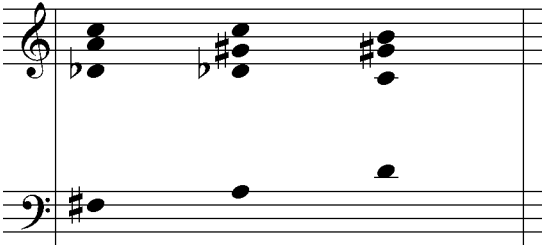
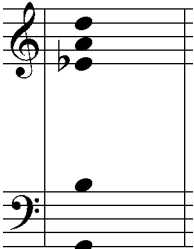
Ex. 025: simultaneidades comp. 50; 90 e 122 (Mahle-Concertino)

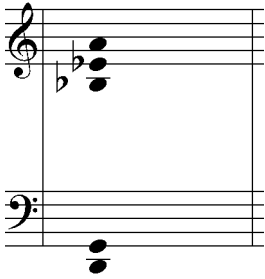

Intervalos de 02 semitons nos comp. 50, 90 e 122 decorrentes da escala octatônica nas cordas.	<p>Comp. 50: (orquestra de cordas).</p>  <p>(0,2)</p>
	<p>Comp. 90</p>  <p>(0, 2)</p>
	<p>Comp. 122</p>  <p>(0,2)</p>

No exemplo anterior vimos que a escala octatônica, característica da variação *e2*, forma simultaneidades de 02 semitons.

No próximo exemplo, veremos três tetracordes encontrados entre os comp. 6-8 e três pentacordes encontrados entre os comp. 10-3.

Ex. 026: simultaneidades comp.6-8, 10-3 (Mahle-Concertino)

Tetracordes dos comp. 8-10 nas cordas.	<p>Comp. 6, 3^o tempo:</p>  <p>(0, 3, 4, 7)</p> <p>Comp. 7:</p>  <p>(0, 3, 6, 9) (0, 3, 6, 7) (0, 3, 4, 7)</p> <p>Comp. 8:</p>  <p>(0, 3, 6, 7) (0, 1, 4, 5) (0, 3, 4, 6)</p>
Pentacordes dos comp. 10, no trompete e nas cordas, 11-2, nas cordas.	<p>Comp. 10, 2^o tempo:</p>  <p>(0, 2, 4, 7, 8)</p>


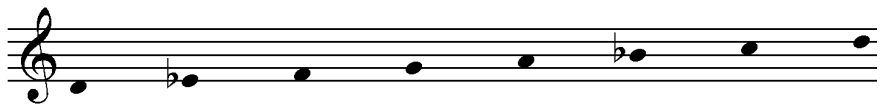
	<p>Comp. 11, 4^o tempo:</p>  <p>(0, 1, 5, 7, 8)</p>
	<p>Comp. 12, 4^o tempo:</p>  <p>(0, 1, 2, 5, 6)</p>

Vimos no exemplo anterior alguns tetracordes e pentacordes encontrados na peça.

Até aqui fizemos uma análise das simultaneidades. Vejamos agora alguns exemplos das escalas utilizadas.

A utilização de modos é característica desta peça. Como exemplo podemos citar os modos mixolídio, frígio e jônico do motivo *c*, o modo lídio-mixolídio⁴¹ da variação *eI*. Vejamos no exemplo a seguir.

Ex. 027: modos (Mahle-Concertino)



<p>Modo mixolídio em fá característico do motivo <i>c</i>.</p>	<p>Comp. 21</p> 
<p>Modo frígio em ré característico do motivo <i>c</i>.</p>	<p>Comp. 21</p> 

⁴¹ As principais características dos modos exemplificados são:

- o modo mixolídio tem o grau modal (terceiro grau) maior e o sétimo grau menor;
- o modo frígio tem o grau modal menor e o segundo grau menor;
- o modo jônico tem as mesma característica da escala maior;
- o modo lídio-mixolídio tem o grau modal maior, o quarto grau aumentado, característico do modo lídio, e o sétimo grau menor, característico do modo mixolídio.

Para maiores informações sobre modos vide:

HENRY, Earl. op. cit., 1985. pp. 72-3.

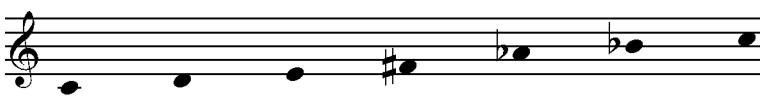
Modo jônico em si b característico do motivo <i>c</i> .	Comp. 21 
Modo lídio- mixolídio em dó característico da variação <i>e1</i> .	Comp. 65 

Vimos no exemplo anterior os modos mixolídio, frígio, jônico e lídio-mixolídio presentes no Concertino.

Nos próximos dois exemplos veremos a utilização de escalas de tons inteiros e octatônicas.

A escala de tons inteiros é utilizada como característica do motivo *b*. Ela é também conhecida por escala hexatônica, por ser constituída de seis alturas distintas. Vejamos no exemplo a seguir.

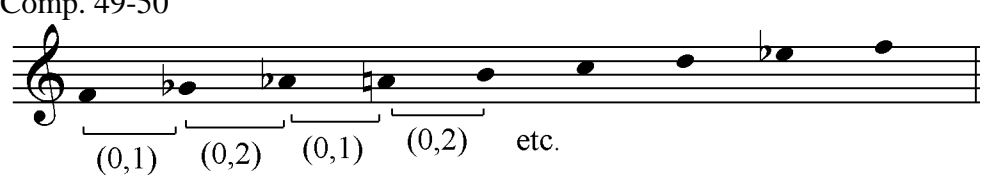


Ex. 028: escala hexatônica (Mahle-Concertino)

Escala hexatônica característica do motivo <i>b</i> .	Comp. 01 
---	---

Vimos no exemplo anterior a escala de tons inteiros característica do motivo *b*.

Nos comp. 49-50; 89-90; 121-2 é utilizada a escala octatônica. Ela é formada por oito alturas intercaladas entre os intervalos de 01 e 02 semitons. Outros possíveis nomes dados a esta escala são escala tom-semitom e escala diminuta. Vejamos no exemplo a seguir como esta escala foi utilizada.

Ex. 029: escalas octatônicas (Mahle-Concertino)

A escala octatônica é utilizada pelas cordas em uníssono nos comp. 49-50; 89- 90; 121-2.	Comp. 49-50 
	Comp. 89-90 
	Comp. 121-2 

A escala octatônica vista no exemplo anterior é característica da variação *e2*.

Síntese

Vimos em ‘Alturas’ algumas das simultaneidades das escalas encontradas no Concertino para Trompete e Cordas de Mahle. As simultaneidades que mais caracterizaram a peça foram os tricordes paralelos, características dos motivos *b*, *c*, *f*; intervalos de 07 semitons; intervalos de 02 semitons, formados a partir da escala octatônica; tetracordes e pentacordes. Dentre as possíveis escalas, vimos os modos mixolídio, frígio, jônico e lídio-mixolídio, além também da utilização de mais duas escalas sintéticas, a escala hexatônica e a escala octatônica.

Vejamos no exemplo a seguir um resumo do que foi apresentado.

Ex. 030: resumo das simultaneidades e das escalas (Mahle-Concertino)

Simultaneidades	bicordes	intervalos de 07 semitons
		intervalos de 02 semitons
	outros	tricordes paralelos
		tetracordes
		pentacordes
Escalas	modos	mixolídio
		frígio
		jônico
		lídio-mixolídio
	Outras escalas	escala hexatônica
		escala octatônica

II.1.4 - Ritmos

Todos os motivos podem ser analisados de acordo com o seu ritmo. Nos exemplos a seguir é apresentada a análise rítmica da peça com base nos motivos e suas variações.

O motivo *a* tem como característico o ritmo de uma nota longa sucedido de notas curtas. Vejamos no exemplo.

Ex. 031: ritmo do motivo *a* (Mahle-Concertino)

Comp. 1:

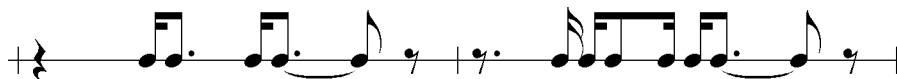


O motivo *a* tem muitas variações, porém todas elas preservam essa característica principal.

O motivo *b* tem dois ritmos principais como característicos. Vejamos.

Ex. 032: ritmos do motivo *b* (Mahle-Concertino)

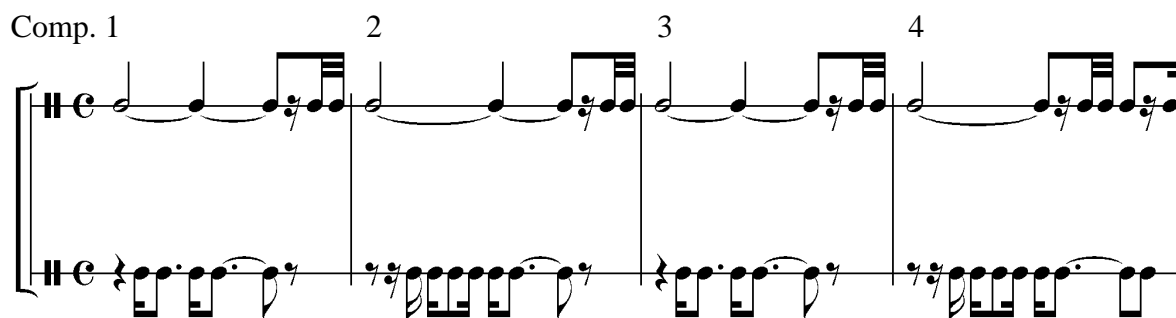
Comp. 1-2:



Um ritmo é utilizado no primeiro compasso e o outro no segundo.

Os ritmos dos motivos *a*, *b* estão interligados e formam entre si ritmos complementares. É o que ocorre nos quatro primeiros compassos, como veremos no próximo exemplo.

Ex. 033: ritmos complementares dos motivos *a*, *b* (Mahle-Concertino)



O motivo *c* apresenta o ritmo de maior amplitude, sendo necessários quatro compassos para preenchê-lo, como exemplificado a seguir.

Ex. 034: ritmo do motivo *c* (Mahle-Concertino)

Comp. 21-4



As variações que o motivo *c* apresenta são trechos tirados do ritmo presente já no motivo inicial.

O motivo *d* apresenta um ritmo caracterizado pela subdivisão do pulso.

Ex. 035: ritmo do motivo *d* (Mahle-Concertino)

Comp. 21



A variação que ocorre com esse ritmo é o deslocamento do acento inicial do mesmo, através da extinção da pausa. Isso ocorre, por exemplo, entre os comp. 62-4.

Os motivos *e, f, g* apresentam ritmos formados pela divisão e subdivisão do pulso, como segue no exemplo.

Ex. 036: ritmos dos motivos *e, f, g* (Mahle-Concertino)

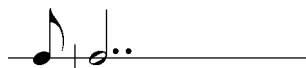


Os motivos *f, g* apresentam a mesma configuração rítmica.

O motivo *h* é formado por uma nota longa precedido por uma anacruse. Vejamos no exemplo.

Ex. 037: ritmo do motivo *h* (Mahle-Concertino)

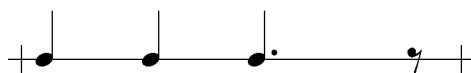
Comp. 78 e ss.



O ritmo de *i* é formado exclusivamente pela confirmação do pulso.

Ex. 038: ritmo do motivo *i* (Mahle-Concertino)

Comp. 109:



Na variação *il* ele é ampliado e passa a ocupar toda a métrica.

Síntese:

Os ritmos do Concertino são bastante característicos e puderam ser analisados de acordo com os motivos aos quais pertencem. Sendo assim, cada ritmo preserva a característica do motivo do qual foi gerado. O ritmo do motivo *a* ficou caracterizado pelo uso de notas longas sucedidas ou precedidas de curtas; o do motivo *b* pela utilização de dois ritmos distintos. Os ritmos dos motivos *a, b* estão estreitamente ligados e formam entre si um ritmo complementar. O ritmo do motivo *c* apresenta uma amplitude de quatro compassos. Os ritmos dos motivos *d, e, f, g* são caracterizados pela subdivisão do pulso. O ritmo do motivo *h* por uma nota longa precedida por uma anacruse. O de *i* pela confirmação do pulso.

Vejamos no exemplo a seguir os motivos e suas principais características rítmicas.

Ex. 039: resumo das características rítmicas dos motivos (Mahle-Concertino)

Motivos	Características rítmicas
<i>a</i>	sons longos sucedidos ou precedidos de curtos.
<i>b</i>	dois ritmos distintos; forma um ritmo complementar ao motivo <i>a</i> .
<i>c</i>	amplitude de quatro compassos.
<i>d, e, f, g</i>	subdivisão do pulso
<i>h</i>	som longo precedido por uma anacruse.
<i>i</i>	confirmação do pulso.

II.1.5 - Texturas e timbres.

Em texturas e timbres é apresentada a análise de como os motivos são distribuídos de na macroestrutura e o timbre com que são introduzidos.

A introdução (comp. 1-20) apresenta 2 motivos e suas variações. O trompete toca, principalmente, o motivo *a* dos comp. 1-10, passa a tocar o motivo *b* dos comp. 11-4 e retorna a *a* de 15-20. Já a orquestra de cordas toca inicialmente o motivo *b* de 1-4, passa para o motivo *a* nos comp. 5-15 e retorna para *b* nos comp. 16-19. O exemplo a seguir nos mostra a disposição dos motivos *a, b* na introdução.

Ex. 040: disposição dos motivos *a, b* na introdução (Mahle-Concertino)

Instrumentos	Compassos e Motivos		
Trompete Solista	1-10: <i>a</i> .	11-4: <i>b</i> .	15-20: <i>a</i> .
Orquestra de Cordas	1-4: <i>b</i> .	5-15: <i>a</i> .	16-9: <i>b</i> .

Vimos no exemplo anterior como os motivos *a, b* se alternam dentre os instrumentos para formar a introdução.

Na exposição (comp. 21-61), os motivos *c, d, e, f, g*, são introduzidos: Vejamos no exemplo a seguir a disposição deste motivos na exposição.

Ex. 041: disposição dos motivos *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, variações de *a* na exposição (Mahler-Concertino)

Instru- mentos	Compassos e Motivos												
Trom- pete	Tacet.			29-32: <i>c</i>		33-9: <i>f</i>	40-8: <i>g</i>	Ta- cet.	50-2: <i>a</i>	53-6: <i>g</i>	57-61: <i>a</i>		
Violino I	21-4: <i>c</i>	25-7: <i>f</i>	Con- tra- tem- pos.										49: <i>e</i>
Violino II													
Viola													
Violon- celo	21-3: <i>d</i>	24: <i>e</i>	25-7: <i>d</i>	29- 31: <i>d</i>	32: <i>e</i>	Contratem- pos.				Ta- cet.	57-9: <i>c</i>		
Contra- baixo	Tacet.												

Os motivos *c*, *d* estão interligados e por dois momentos são tocados simultaneamente. O motivo *e* serve de ponte entre aqueles e o motivo *f*, e entre os motivos *g* e variações do motivo *a*. Os motivos *c*, *g* são expostos em contraponto nos comp. 53-6. Já a variação do motivo *a* que aparece no comp. 57-61 é uma retomada do final da introdução, no comp. 20.

No desenvolvimento (comp.62-92) aparece o novo motivo *h* e variações dos motivos *c*, *d*, *e*, *f*, *g*: Vejamos no exemplo que segue.

Ex. 042: disposição do motivo *h*, variações de *c*, *d*, *e*, *f*, *g* no desenvolvimento (Mahler-Concertino)

Intru- mentos	Compassos e Motivos											
Trom- pete	Tacet.		66- 8: <i>c</i> .	Ta- cet.	70- 3: <i>c</i> .	73- 6: <i>a</i> .	78-88: <i>h</i> .				Ta- cet.	90- 2: <i>a</i> .
Violino I	62-5: <i>c</i> .			69: <i>e</i> .	Con- tra- tem- pos.	74- 7: <i>d</i> .	78-84: <i>g</i> .			85- 8: <i>h</i> .	89: <i>e</i> .	
Violino II												
Viola							No- tas <i>g</i> .			No- tas lon- gas.		
Violon- celo	62-4: <i>d</i> .	65: <i>e</i> .		66- 8: <i>d</i> .			74- 7: <i>c</i> .	lon- gas.		85- 8: <i>g</i> .		
Contra- baixo	Tacet.		Lon- ga.	Ta- cet.			Ta- cet.					

O motivo *c* é o primeiro a ser desenvolvido por novas variações. Coincidentemente também foi o primeiro a ser exposto na exposição. Os motivos *c*, *d* continuam interligados e o motivo *e* também serve como ponte. Porém, no desenvolvimento, aparece por dois momentos ampliado em sua instrumentação, sendo tocado por toda a orquestra de cordas. Um contraponto entre os motivos *a*, *c*, *d* ocorre entre os comp. 73-8. O motivo *h*, único introduzido exclusivamente no desenvolvimento, aparece em contraponto ao motivo *g*. Os quatro compassos finais apresentam o motivo *e* com sua função de ponte e *a* como intervalo de 07 semitons que finaliza esta seção.

A recapitulação (comp. 93-136) apresenta o novo motivo *i* e variações dos motivos *a*, *c*, *e*, *f*, *g*, *i*. Confirmamos a seguir.

Ex. 043: disposição do motivo *i*, variações de *a*, *c*, *e*, *f*, *g*, *i* na recapitulação (Mahler-Concertino)

Intru-mentos	Compassos e Motivos																	
Trom- pete	93-6: <i>c.</i>		97-100: <i>f.</i>	Ta- ce t.	103-4: <i>c.</i>	Ta- cet.	107-8: <i>f.</i>	109-10: <i>i</i>	111-6: <i>g.</i>		117-9: <i>c.</i>	Ta- cet.	122-4: <i>a.</i>	125-9: <i>g.</i>	128-36 : <i>a.</i>			
Violino I				101-4: <i>c.</i>		Con- tra- tem- pos.	107-10: <i>f.</i>		Con- tra- tem- pos.	115: <i>g.</i>	117-20: <i>g.</i>	121: <i>e.</i>			125-7: <i>a.</i>	128-9: <i>g.</i>	130-6: <i>a.</i>	134-6: <i>g.</i>
Violino II						105-6: <i>f.</i>									125-9: <i>g.</i>			
Viola	Ta- cet.	96 : <i>e.</i>		Ta- cet.			Acompa- nhamento.	111-6: <i>g.</i>										
Violon- celo	93-5: <i>d.</i>		97-100: <i>d</i>	101-3: <i>d.</i>	104: <i>e.</i>	Con- tra- tem- pos.							Ta- cet.	128-31: Pedal de Ré.				
Contra- baixo	Tacet.					Ta- cet.												

Na recapitulação, os motivos *c*, *d* estão interligados. O motivo *e* serve de ponte. O motivo *i*, único apresentado exclusivamente na recapitulação, aparece em contraponto com o motivo *f*. Os motivos *c*, *g* aparecem em contraponto nos comp. 117-20. A exemplo do final do desenvolvimento, os motivos *e*, *a* se unem para formar uma ponte, nos comp. 121-14. Os onze últimos compassos são preparatórios para a coda, na qual um pedal de ré é fundamental para provocar a sensação de polarização com o centro.

A coda (comp. 137-41) é uma retomada da introdução e, por isso, apresenta os motivos *a*, *b*. Vejamos no exemplo a seguir.

Ex. 044: disposição dos motivos *a*, *b* na coda (Mahle-Concertino)

Instrumentos	Compassos e Motivos
Trompete	137-41: <i>a</i>
Orquestra de Cordas	137-41: <i>b</i> .

Cada instrumento tem o motivo que expõe bem definido e finaliza a peça com os mesmos elementos que iniciou.

Síntese:

Na peça percebemos que o timbre e a textura estão estreitamente ligados. Os motivos ajudam a articular as mudanças de texturas. O tratamento dado aos motivos pode ser visto como um contraponto entre os diversos motivos e suas variações. Foi possível portanto acompanhar como os nove motivos encontrados no Concertino articulam-se para formar a estrutura da peça. Na introdução, os motivos *a*, *b* são alternados. Os motivos *c*, *d* são interligados em todas as três seções intermediárias. O motivo *e* é sempre utilizado como uma ponte, unindo outros motivos. O motivo *f* faz contraponto com o motivo *d*. O motivo *g* faz contraponto com os motivos *c*, *a* tanto na exposição quanto na recapitulação. Já o motivo *h*, único exposto no desenvolvimento faz contraponto com o motivo *g*. O motivo *i*, único exposto na recapitulação, faz contraponto com o motivo *f*. Na coda, o trompete faz exclusivamente o motivo *a* e as cordas fazem exclusivamente o motivo *b*.

Vejamos no quadro a seguir, qual o relacionamento que os motivos têm entre si.

Ex. 045: função estrutural dos motivos (Mahle-Concertino)

Motivo	Função estrutural
<i>a</i>	contraponto com <i>b</i> .
<i>b</i>	contraponto com <i>a</i> .
<i>c</i>	contraponto com <i>c</i> .
<i>d</i>	contraponto com <i>d</i> .
<i>e</i>	ligação entre motivos diversos; ponte.
<i>f</i>	contraponto com <i>d</i> , <i>i</i> .
<i>g</i>	contraponto com <i>c</i> , <i>a</i> (exposição e recapitulação) e com <i>h</i> (desenvolvimento).
<i>h</i>	contraponto com <i>g</i> .
<i>i</i>	contraponto com <i>f</i> .

II.2 – Conclusão

A análise do Concertino para trompete e cordas de Ernst Mahle nos mostrou que a técnica de análise motívica desenvolvida por Schoenberg foi possível de ser aplicada e auxiliou em todos os parâmetros apresentados. Conclui-se, portanto, que o compositor trabalha a partir de desenvolvimento motívicos.

Na ‘macroestrutura’ vimos as diversas seções e as suas respectivas distribuições no tempo.

Quanto ao ‘material’ foram encontrados nove motivos principais. Cada motivo apresentou um determinado número de variações, sendo que o motivo *a* foi o que mais variações apresentou, quatorze, e o motivo *f* foi o que menos variações apresentou, nenhuma. Para cada seção da macroestrutura foram apresentados os motivos que lhe são característicos por serem expostos primeiramente em determinadas seções. A exposição foi a seção que mais motivos introduziu, num total de cinco e a coda foi a única que seção que não introduziu nenhum motivo novo. Vimos ainda as principais características de cada motivo e como eles são desenvolvidos.

Na parte ‘alturas’ foi feita a análise das simultaneidades e das escalas utilizadas. As simultaneidades encontradas foram os bicordes, tricordes paralelos, tetracordes e pentacordes. Entre as escalas utilizadas destacam-se o uso de modos e de escalas sintéticas, como a hexatônica e a octatônica.

Através da análise dos motivos foi também possível fazer uma análise dos ‘ritmos’ dos motivos e extrair quais são as principais características rítmicas de cada um. Vimos também como os motivos *a*, *b* mantêm entre si um ritmo complementar.

‘Timbre e textura’ estão estritamente ligados e os dois se articulam simultaneamente para ocasionar mudanças. Sendo assim, analisamos a função estrutural de cada motivo e com que outros motivos se relacionam nas diversas seções da peça. Vimos, por exemplo, que os motivos *a, b* estão estreitamente ligados em duas das cinco seções. O mesmo ocorre com os motivos *c, d*. O motivo *e* tem a função principal de ser uma ponte.

A partir da análise do ‘material’, que trata dos motivos, todos os demais parâmetros foram facilitados. A ‘macroestrutura’, apesar de ter sido apresentada anteriormente, foi deduzida a partir dos motivos. Em ‘alturas’, as escalas foram relacionadas aos motivos; em ‘ritmos’, foi observado que cada motivo desenvolvia a sua característica e em ‘texturas e timbres’ foi possível verificar o relacionamento entre os motivos e a função estrutural de cada um deles.

Vejam os a seguir, um resumo dos parâmetros estudados.

Ex. 046: resumo dos parâmetros estudados (Mahle-Concertino)

Parâmetros estudados	Movimento	
	<i>Maestoso/Allegro</i>	
<i>forma</i>	Forma-Sonata, com uma introdução que se parece com a coda.	
<i>total de motivos</i>	9	
<i>maior número de variações aplicadas a um único motivo</i>	13	
<i>seção com mais motivos característicos</i>	exposição	
<i>principais características dos motivos</i>	linha melódica formada por três sons; transposições.	
<i>simultaneidades encontradas</i>	bicordes, tricordes paralelos, tetracordes e pentacordes.	
<i>escalas</i>	modos; octatônica.	
<i>principais características rítmicas</i>	sons longos sucedidos ou precedidos de curtos ou de anacruzes; subdivisão do pulso.	
<i>texturas e timbres</i>	<i>Maestoso</i>	<i>Allegro</i>
	relacionamento contrapontístico entre os motivos <i>a</i> , <i>b</i>	tratamento homofônico.

Capítulo III – Kaplan, Sonata (1987) para trompete e piano

Esta peça é composta de três movimentos: Allegro; Lento e Rondó. Esses movimentos serão estudados separadamente e será apresentada uma comparação entre eles ao final do capítulo.

III.1 - Allegro

III.1.1 - Macroestrutura

A forma do Allegro da Sonata é a seguinte.

Ex. 047: macroestrutura (Kaplan-Sonata I)

Exposição		Desenvolvimento	Recapitulação	
Comp. 1-68		Comp. 69-130	Comp. 131-96	
Tema A	Tema B		Tema A	Tema B
comp. 1-35	comp. 36-68		comp. 131-96	inexistente

Por sua estrutura, esse movimento é uma Forma-sonata⁴². A particularidade é a recapitulação que não traz o tema B.

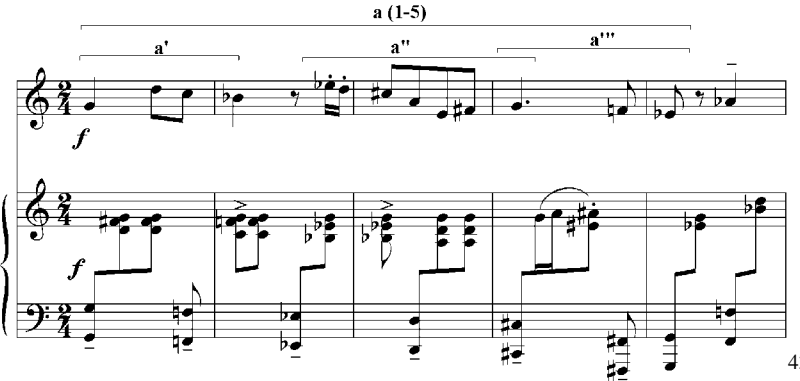
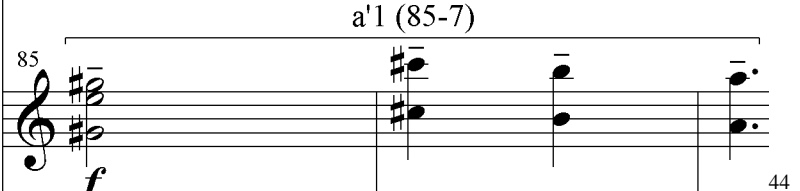
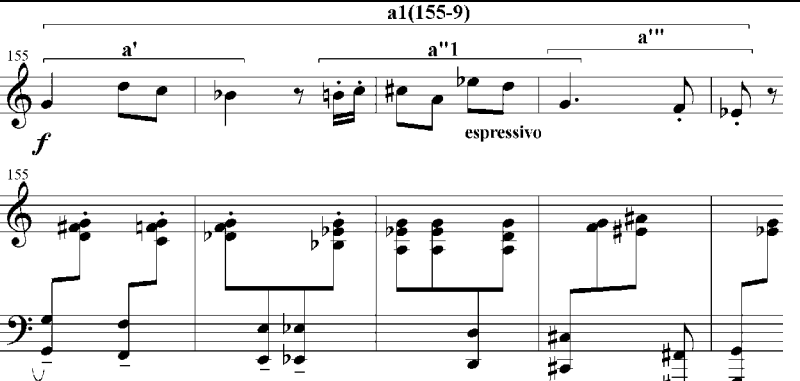
III.1.2 – Material

Serão apresentados, no item ‘material’, os motivos e suas variações encontrados no primeiro movimento.

O motivo *a* apresentou duas variações. Vejamos no exemplo que segue.

⁴² Para maiores informações sobre forma-sonata vide:
ROSEN, Charles. op. cit., 1988.

Ex. 048: motivo *a*, variações *a'1*, *a1* (Kaplan I)

<p>Motivo a: Comp. 1-5 e 25-9: Motivo divisível em 3 partes. Aparece duas vezes nos 30 primeiros compassos. Em <i>a'</i> vemos que os intervalos formados são os da classe 05, quarta justa, sol-dó, e quinta justa, sol-ré. (trompete)</p>	
<p>a'1: Comp. 85-7 O ritmo é tratado por ampliação. (piano)</p>	
<p>a1: Comp. 155-9 variação em <i>a''</i>, portanto <i>a''1</i>. (trompete)</p>	

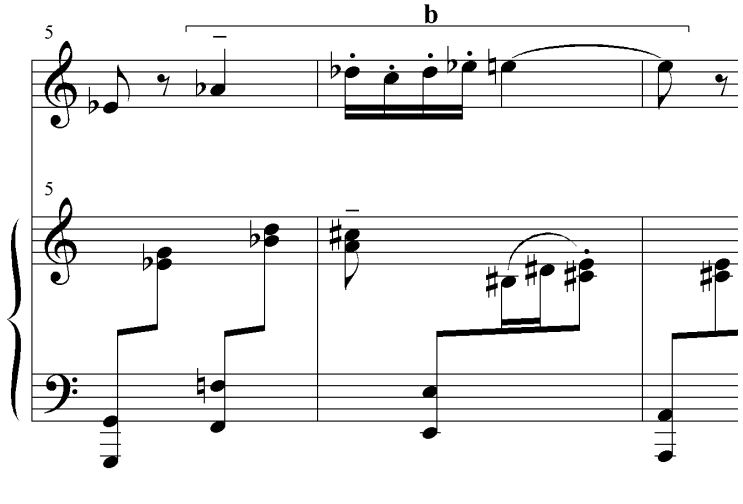
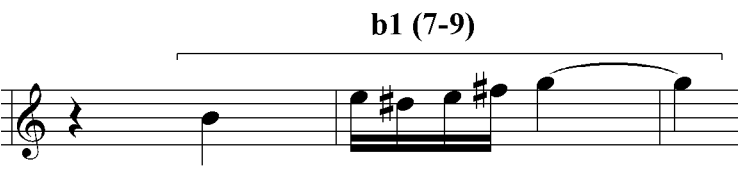
No exemplo acima vimos que o motivo *a* apresentou a principal característica de ser um motivo subdivisível em três partes e por estar unido a um motivo de acompanhamento que provoca a sensação de mudança métrica. A classe de intervalos 05 é a principal formadora do motivo *a'*.

O motivo *b* apresentou uma variação. Vejamos no próximo exemplo.

⁴³ As aspas indicam a subdivisão do motivo. Por exemplo, *a'* é a primeira subdivisão do motivo, *a''* a segunda e assim por diante.

⁴⁴ Assim sendo, as aspas sucedidas de uma ordem numérica indicam uma variação de uma subdivisão do motivo. Por exemplo: *a'1* é uma variação da subdivisão *a'*.

Ex. 049: motivo *b*, variação *b1* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>b</i>: Comp. 5-7 Intervalo de 06 semitons ornamentado. Mais uma vez os intervalos da classe 05 são importantes formadores: lá\flat- ré\flat, quarta justa, e lá\flat-mi\flat, quinta justa. (trompete)</p>	
<p><i>b1</i>: Comp. 7-9 Transposição 03. (trompete)</p>	

No exemplo acima vimos que o motivo *b* tem a característica principal de ser um intervalo de 06 semitons ornamentado. A sua variação apresentada é uma transposição. A classe de intervalos 05 está presente na formação do motivo.

O motivo *c* apresentou cinco variações

Ex. 050: motivo *c*, variações *c1* – *c5* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>c</i>, variações <i>c1</i>, <i>c2</i>: Comp. 10-1 Motivo baseado num deslocamento métrico. As variações são transposições. A quarta justa, fá-si\flat e suas transposições nas variações são importantes na formação do motivo. (trompete)</p>	
--	--

<p>c3, c4, c5: Comp. 139-42 O ritmo é subdividido. (trompete)</p>	
---	--

No exemplo acima vimos que o motivo *c* apresenta a principal característica de ser baseado num deslocamento métrico. A quarta justa auxilia na formação deste motivo.

O motivo *d* apresentou duas variações, como nos mostra o próximo exemplo.

Ex. 051: motivo *d*, variações *d1*, *d2* (Kaplan-Sonata I)

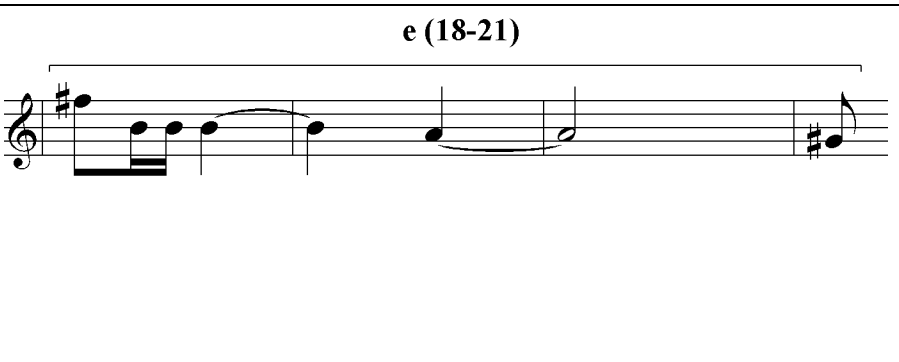

<p>Motivo <i>d</i>: Comp. 12-4 Motivo dividido em duas partes. A quinta justa, mi-lá, e a quarta justa, mi-si formam a divisão <i>d'</i>. (trompete)</p>	
<p><i>d1</i>: Comp. 51-4 Variação de <i>d'</i>. Motivo de acompanhamento com um ritmo característico. (trompete)</p>	

d2: Comp. 55-8 Variação rítmica de d'. (trompete)	
--	--

Vimos no exemplo acima que o motivo *d* apresenta a característica principal de ser um motivo divisível em duas partes. Os intervalos formadores são os da classe de intervalos 05.

O motivo *e* apresenta uma variação. Vejamos no exemplo que segue.

Ex. 052: motivo *e*, variação *e1* (Kaplan-Sonata I)

Motivo e: Comp. 18-21 Motivo que tem a função de finalizar um trecho. A quinta justa, fá#-si, forma o primeiro intervalo do motivo. (trompete)	
e1: Comp. 59-67 O ritmo é intensificado. (trompete)	

O motivo *e* tem uma função estrutural. É ele que finaliza um trecho dentro das seções. A quinta justa está presente.

O motivo *f* apresenta uma variação. Vejamos a seguir.

Ex. 053: motivo *f*, variação *f1* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo f: Comp. 23-4 Uníssonos do piano que conduzem ao início de uma nova seção. Os intervalos da classe 05, quinta justa, réb-láb, e quarta justa, mi-b-láb, formam o motivo. É o inverso com o ritmo ampliado do motivo <i>g</i>. (piano)</p>	
<p>f1: Comp. 33-6 Redução rítmica que conduz ao motivo <i>h</i>. (piano)</p>	

O motivo *f*, como foi visto no exemplo anterior, também apresenta, assim como o motivo *e*, uma função estrutural. Porém, os dois motivos são diferenciados por um ser de finalização (*e*) e o outro ser de ligação (*f*). Outra característica importante do motivo *f* é o dobramento de vozes. Os intervalos da classe 05 formam o motivo.

O motivo *g* apresenta quatro variações. Vejamos no gráfico.

Ex. 054: variações *g1* – *g4* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo g: Motivo melódico e anacrúsico. É o inverso com o ritmo diminuído do motivo <i>f</i>. A classe de intervalos 05 é formadora do motivo.</p>	
<p>g1: Comp. 122. Mudança intervalar. (trompete)</p>	
<p>g2, g3: Comp. 139-41 Os intervalos são modificados, passando a ser ascendente e descendente. (trompete)</p>	
<p>g4: Comp. 154. O intervalo tem a sua direção modificada. (trompete)</p>	

O motivo *g*, como vimos no gráfico anterior, é caracterizado por ser anacrúsico. Os seus principais intervalos são os da classe 05.

O motivo *h* apresenta uma variação e duas imitações. Vejamos a seguir.

Ex. 055: motivo *h*, variação *h1* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo h: Comp. 36-9 Motivo com contorno ascendente e descendente. É acompanhado por uma escala de tons inteiros⁴⁵. A quarta justa, dó#-fá# e fá#-si, é formadora do motivo. (trompete)</p>	
<p>Motivo h: Comp. 41-4 Imitação (piano)</p>	
<p>h1: Comp. 115-9 Ampliação rítmica e mudança de métrica. O piano, como motivo de acompanhamento, faz intervalos paralelos de 05 semitons sobre um pedal em lá b. (trompete)</p>	
<p>Imitação de <i>h1</i> (piano)</p>	

Vimos no exemplo acima que o motivo *h* apresentou a principal característica de ser um motivo melódico com um contorno ascendente e descendente. Outra característica importante é o tratamento contrapontístico que lhe é conferido. Vem acompanhado por uma

⁴⁵ HENRY, E. op. cit., 1985. p. 75. “A escala de tons inteiros é construída por um único tipo de intervalo, o tom inteiro”. Do original em inglês: “The Whole Tone Scale is constructed of only one type of interval, the whole step”. Tradução do aluno.

escala de tons inteiros. Vimos também que a quarta justa é o principal intervalo formador desse motivo.

O motivo *i* apresentou três variações. Vejamos a seguir.

Ex. 056: motivo *i*, variações *i1* - *i3* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo i: Comp. 39-42 Motivo rítmico. (trompete)</p>	<p>i (39-42)</p>
<p>i1, i2: Comp. 42-4 Diminuição rítmica. (trompete)</p>	<p>i1 (42-3) i2 (43-4)</p>
<p>i3: Comp. 44-6 Imitação do motivo i, com uma inversão no sentido. (piano)</p>	<p>i3 (44-6)</p>

O motivo *i*, como vimos acima, apresentou como principal característica um aspecto rítmico.

O motivo *j* apresentou duas variações. Vejamos.

Ex. 057: motivo *j*, variação *j1* – *j2* (Kaplan-Sonata I)

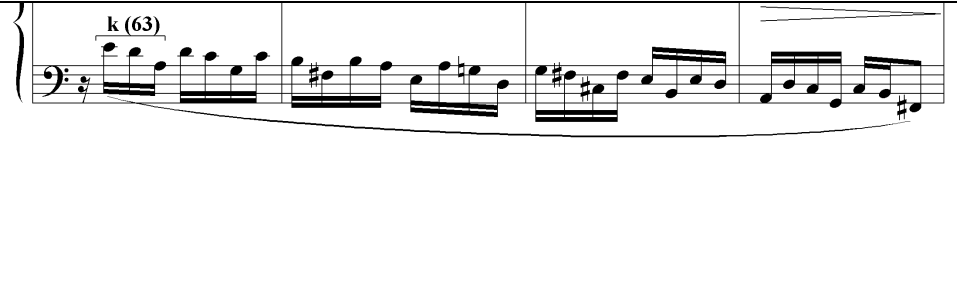
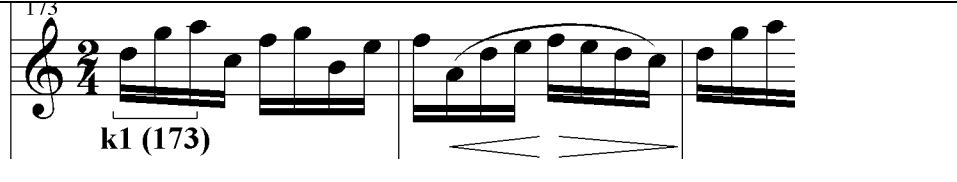
<p>Motivo j: Comp. 46-8 Motivo dividido em duas partes. A quarta justa, sol#-ré#, mi-lá e sib-mib, é a principal formadora da divisão <i>j''</i>. (trompete)</p>	<p style="text-align: center;">j (46-8)</p>
<p>j1: Comp. 48-50 Transposição 02 em j1". O piano realiza oitavas com o trompete. Aparece também nos comp. 126-128. (trompete e piano)</p>	<p style="text-align: center;">j1 (48-50)</p>
<p>j2: Comp. 129-30 Transposição 04. (trompete)</p>	<p style="text-align: center;">j2 (129-30)</p>

⁴⁶ *j1'* indica a primeira parte da subdivisão da variação *j1*, *j1''* a segunda.

O motivo *j* tem como principal característica ser um motivo divisível em duas partes, com intervalos de segundas e quartas. A divisão *j''* é formado pela quarta justa.

O motivo *k*, no gráfico a seguir, apresenta uma variação.

Ex. 058: motivo *k*, variação *k1* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>k</i>: Comp. 63 Desloca-mento métrico. É formado pelos intervalos da classe 05. (piano)</p>	
<p><i>k1</i>: Comp. 173 e ss. O intervalo é invertido. (piano)</p>	

O gráfico acima nos mostra que o motivo *k* tem como principal função ser um deslocamento métrico.

O motivo *L* apresentou seis variações. Elas estão no exemplo a seguir.

Ex. 059: motivo *L*, variações *L1-L6* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>L</i>:⁴⁷ Comp. 69-75 Motivo que gerará uma textura contrapontística (trompete)</p> <p>Comp. 74-8 Imitação (piano)</p>	
--	--

⁴⁷ *L* foi grafado em maiúscula para evitar confusões entre *l* (ele) e *1* (um).

O motivo <i>L'</i> pode ser considerado como uma transposição de uma resultante de <i>a'</i> .	
L1: Comp. 78-85 Os intervallos são mudados de direção. (trompete)	
L2: Comp. 81-5 O ritmo é diminuído. (piano)	
L3: Comp. 88-95 Variação dividida em três partes. (piano)	
L4, L5: Comp. 90-7 Junção de elementos de dois motivos diversos. (trompete)	
L6: Comp. 102-105 O intervalo é modificado. (piano)	

Como vimos no exemplo acima, o motivo *L* apresenta como característica principal ser um motivo divisível em duas partes e pelo tratamento contrapontístico apresentado por suas variações. A primeira parte pode ser considerada como uma resultante transposta do motivo *a'*. Ele é o motivo com o qual a seção de desenvolvimento é iniciada.

O motivo *m* apresentou oito variações.

Ex. 060: Motivo *m*, variações *m1*-*m8* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>m</i>, variações <i>m1</i>, <i>m2</i>: Comp. 75-8 Motivo anacrúsico. É composto por uma quarta justa, si-fá#, ornamentado. (trompete)</p>	
<p><i>m3</i>, <i>m4</i>, <i>m5</i>, <i>m6</i>: Comp. 80-4 Os intervallos são modificados (piano)</p>	
<p><i>m7</i>, <i>m8</i>: Comp. 90-7 Junção de elementos de dois motivos diversos. (trompete)</p>	

O motivo *m*, como vimos acima, também tem a principal característica de ser, a exemplo do motivo *g*, anacrúsico. A quarta justa é o seu intervalo formador.

O motivo *n* apresentou duas variações.

Ex. 061: motivo *n*, variações *n1* – *n2* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>n</i>, variação <i>n1</i>: Comp. 85-7 Dois intervallos de 01 semitons, um ascendente, outro descendente. É formado por intervallos de quarta justas, dó-sol e lá#-mi#. (piano)</p>	
<p><i>n2</i>: Comp. 90-2 Ampliação rítmica. (piano)</p>	

O motivo *n*, como vimos acima, tem a principal característica de ser composto por dois intervallos de 01 semiton cada. São separados por um intervalo de 05 semitons.

O motivo *o* não apresentou nenhuma variação.

Ex. 062: motivo *o* (Kaplan-Sonata I)

<p>Motivo <i>o</i>: Comp. 173-4 Esse motivo, junto com a variação <i>k1</i>, é utilizado para fazer um processo de liquidação⁴⁸ no final (comp. 173-196) do primeiro movimento dessa Sonata. Esse processo é tratado em imitação. (trompete)</p>	
--	--

O motivo *o*, como vimos acima, tem como principal característica participar de um processo de liquidação.

Síntese

No Allegro da Sonata para trompete e piano de Kaplan foram encontrados quinze motivos. Dentre eles, o motivo *m* foi o que mais apresentou variações, oito. Logo após vem o motivo *L*, com seis variações. Na seqüência: *c* com cinco; *g* com quatro; *i* com três; *a*, *d*, *j*, *n* com duas; *b*, *e*, *f*, *h*, *k* com uma; *o* com nenhuma variação. Vejamos no quadro a seguir os motivos e a quantidades de variações apresentadas.

Ex. 063: motivo e quantidade de variações (Kaplan-Sonata I)

Motivos	Número de variações
<i>m</i>	8
<i>L</i>	6
<i>c</i>	5
<i>g</i>	4
<i>i</i>	3
<i>a, d, j, n</i>	2
<i>b, e, f, h, k</i>	1
<i>o</i>	0

Os motivos *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *j*, *k* são introduzidos na exposição. Os motivos *L*, *m*, *n* são apresentados no desenvolvimento. E o motivo *o* é exposto na recapitulação. Vejamos no quadro a seguir os motivos característicos de cada seção.

⁴⁸ SCHOENBERG, Arnold. op. cit., 1996: **Liquidação**: processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. O propósito da liquidação é o de neutralizar a extensão ilimitada.

Ex. 064: motivos característicos das seções (Kaplan-Sonata I)

Seções	Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação
Motivos	<i>a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k</i>	<i>L, m, n</i>	<i>o</i>

Cada motivo tem a sua principal característica. Sendo assim, o motivo *a* tem a principal característica de ser divisível em três partes, e estar acompanhado de uma figura rítmica que provoca a sensação de um deslocamento métrico; o motivo *b* tem a característica de ser um intervalo de 06 semitons ornamentado; *c* traz um deslocamento métrico; *d* apresenta-se divisível em duas partes; *e* mantém uma função estrutural de finalização; *f* uma função estrutural de ligação; *g* é anacrúsico; *h* uma linha melódica ascendente e descendente com um tratamento contrapontístico; *i* possui um ritmo característico; *j* é divisível em duas partes; *k* possui um deslocamento métrico; *L* é divisível em duas partes, apresenta um tratamento contrapontístico e inicia o desenvolvimento; *m* é também anacrúsico; *n* possui dois intervalos de 01 semitom cada; *o* participa, junto com a variação *kl* do processo de liquidação. Todos os motivos, exceto *i*, contém intervalos da classe 05. Vejamos no quadro a seguir o resumo das principais características de cada motivo.

Ex. 065: características dos motivos (Kaplan-Sonata I)

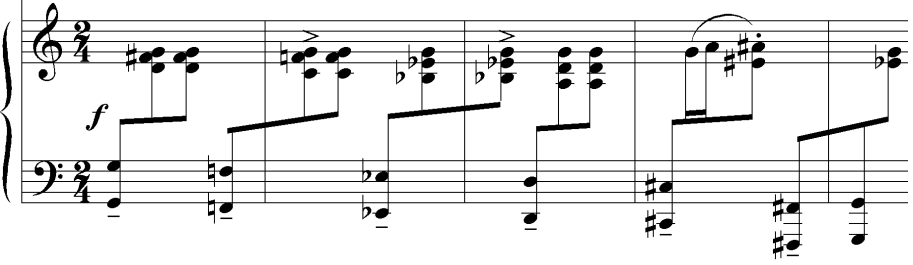
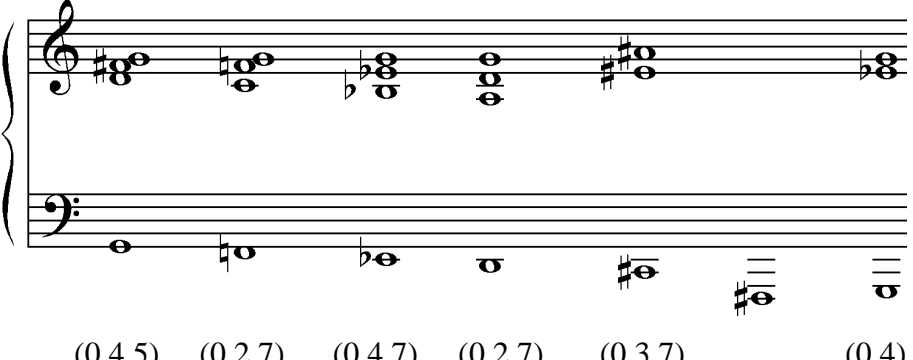
Motivos	Características principais
<i>a</i>	divisível em três partes, motivo de acompanhamento provoca a sensação de um deslocamento métrico.
<i>b</i>	intervalo de 06 semitons ornamentado.
<i>c, k</i>	deslocamento métrico.
<i>d, j</i>	divisíveis em duas partes.
<i>e</i>	função estrutural de finalizar.
<i>f</i>	função estrutural de unir.
<i>g, m</i>	anacrúsico.
<i>h</i>	linha melódica ascendente e descendente, tratamento contrapontístico.
<i>i</i>	ritmo característico.
<i>L</i>	divisível em duas partes, tratamento contrapontístico, inicia a seção de desenvolvimento.
<i>n</i>	dois intervalos de 01 semitom cada.
<i>o</i>	junto com <i>kl</i> participa do processo de liquidação.
todos exceto <i>i</i>	intervalos da classe 05, quarta justa e quinta justa.

III.1.3 - Alturas

Será apresentada, a seguir, a análise das simultaneidades encontradas no Allegro da Sonata de Kaplan.

Nos comp. 1-5, as simultaneidades predominantes são os tricordes. Vejamos no exemplo a seguir.

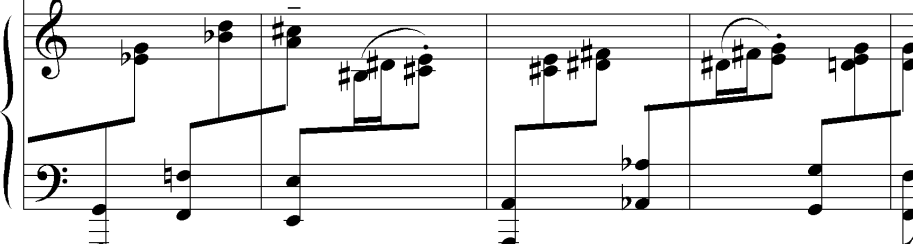
Ex. 066: simultaneidades comp. 1-5 (Kaplan-Sonata I)

<p>Entre os comp. 1-5 são apresentados tricordes. A linha melódica do baixo nos indica um encaminhamento descendente para a altura sol. Isto também é salientado pela nota sol que está no soprano dos quatro primeiros tricordes deste mesmo trecho.</p>	<p>Comp. 1-5</p> 
	<p>Comp. 1-5</p>  <p>(0,4,5) (0,2,7) (0,4,7) (0,2,7) (0,3,7) (0,4)</p>

Vimos no exemplo acima que os tricordes são predominante no início da peça.

Vejamos no próximo exemplo as simultaneidades encontradas entre os comp. 5-9.

Ex. 067: simultaneidades comp. 5-9 (Kaplan-Sonata I)

<p>Entre os comp. 5 (segundo tempo)-9 a predominância é de tricordes. Esses são alcançados por</p>	
--	--

<p>apoggiaturas harmônicas ora descendente ora ascendente. No exemplo essas apoggiaturas estão indicadas pelas ligaduras.</p>	<p>Comp. 5-9</p> 
---	---

Entre os comp. 6-9, como vimos no exemplo anterior, os tricordes são alcançados por apoggiaturas ascendentes e descendentes.

Vejam no próximo exemplo o que ocorre entre os comp. 9-11.

Ex. 068: simultaneidades comp. 9-11 (Kaplan-Sonata I)

<p>Nos comp. 9-11 aparecem tetracordes em movimento contrário: enquanto o baixo está ascendente, as outras vozes estão descendentes.</p>	<p>9</p>  <p>Comp. 9-11</p>
--	--

No quadro acima vimos que entre os comp. 9-11, as simultaneidades predominantes foram os tetracordes e que são trabalhados por movimento contrário dentro das vozes internas do piano.

No próximo quadro veremos tricordes paralelos sobre um baixo em pedal mi b.

Ex. 069: simultaneidades paralelas (Kaplan-Sonata I)

<p>Simultaneidades paralelas. Piano Comp. 106-10.</p>	
---	--

Vimos no quadro acima como as simultaneidades se comportam entre os comp. 106-10.

O processo de liquidação do motivo *o* ocorre entre os comp. 173 e ss. Ele consiste na retirada de alguns elementos para que o motivo aos poucos se transforme no mínimo dos elementos requeridos. As várias etapas da liquidação estão apresentadas no gráfico a seguir:

Ex. 070: processo de liquidação do motivo *o* (Kaplan-Sonata I)

<p>motivo <i>o</i> em seu formato original.</p>	
<p>sempre acompanhado pela variação <i>kl</i>.</p>	
<p>Aqui repetido duas vezes com deslocamento rítmico, exclusão de alguns elementos e no piano.</p>	
<p>Ainda com deslocamento rítmico e com mais elementos excluídos no seu ritmo e em contraponto.</p>	

<p>Reduzido ainda mais uma vez e também em contraponto.</p>	
<p>Agora tem seu ritmo aumentado.</p>	
<p>Até ser resumido a apenas duas alturas em intervalo de 03 semitons.</p>	

Vimos no quadro acima como o processo de liquidação do motivo *o*, acompanhado da variação *kl* se processou.

O motivo *h* é acompanhado por uma escala de tons inteiros.

Ex. 071: escala de tons inteiros que acompanha motivo *h* (Kaplan – Sonata I)

<p>Comp. 36-9. O motivo <i>h</i> é acompanhado por uma escala de tons inteiros.</p>	
---	--

Síntese

Entre as simultaneidades encontradas destacam-se os tricordes, os tricordes alcançados por apoggiaturas, os tricordes paralelos sobre um baixo em pedal e os tetracordes alcançados pelo movimento contrário das vozes internas. Mostramos também como se processou a liquidação do motivo *o* com a variação *kl*. O motivo *h* é acompanhado por uma escala de tons inteiros. Vejamos no quadro a seguir um resumo das simultaneidades e do procedimento de liquidação do motivo *o*.

Ex. 072: simultaneidades, liquidação de *o* e escala tons inteiros (Kaplan-Sonata I)

Simultaneidades	tricordes	simples
		alcançados por apoggiaturas
		paralelos sobre um baixo pedal
	tetracordes	alcançados por movimento contrário das vozes internas
Procedimento	liquidação	motivo <i>o</i> , variação <i>kl</i> .
Escala	tons inteiros.	

III.1.4 - Ritmos

No item ‘ritmos’ serão apresentados os ritmos de todos os motivos, de três variações e de dois motivos de acompanhamento.

Vejamos no exemplo abaixo o ritmo do motivo *a*.

Ex. 073: ritmo do motivo *a* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 1-5:



O ritmo do motivo *a* é caracterizado por uma grande extensão e pela utilização de divisões de até 1/4 do pulso.

A variação *a1* apresenta a duplicação do ritmo dos dois primeiros compassos do motivo *a*. Vejamos no exemplo seguinte.

Ex. 074: ritmo do motivo *a* ampliado na variação *a1* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 85-7:



O motivo *b* tem seu ritmo exposto no exemplo abaixo.

Ex. 075: ritmo do motivo *b* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 5-7:



O ritmo do motivo *b* acima se caracteriza pela utilização de uma figura rítmica que divide o pulso em até 1/4.

O motivo *c*, com as variações *c1*, *c2*. tem o ritmo exposto no próximo exemplo.

Ex. 076: ritmo do motivo *c*, variações *c1*, *c2* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 9-11:

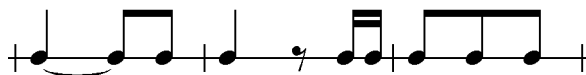


A principal característica do motivo *c* e de suas variações *c1*, *c2* é o deslocamento métrico, conforme visto no exemplo acima.

O motivo *d* será exemplificado a seguir.

Ex. 077: ritmo motivo *d* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 12-4:



A principal característica do ritmo do motivo *d* é a utilização principalmente da divisão do pulso em $\frac{1}{2}$. Também é caracterizado por uma mudança na métrica.

No exemplo a seguir veremos o ritmo do motivo *e*.

Ex. 078: ritmo do motivo *e* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 18-21:



A principal característica do ritmo do motivo *e* exemplificado acima é a utilização de notas longas precedidas de curtas.

Dos comp. 1-21, o motivo de acompanhamento provoca uma sensação de deslocamento métrico. Esse motivo de acompanhamento está presente com os motivos *a*, *b*, *c*, *d*. No exemplo abaixo podemos ver o ritmo resultante entre os graves e os agudos do piano.

Ex. 079: ritmo do motivo de acompanhamento comp. 1-21 (Kaplan-Sonata I)

Comp. 1-21

The musical score for Ex. 079 consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody begins with a forte (*f*) dynamic. The accompaniment features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, creating a sense of metric displacement. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, and 17 indicated at the start of their respective lines.

Vimos, no exemplo acima, a redução rítmica do motivo de acompanhamento nos comp. 1-21. Ele é caracterizado pela sensação de deslocamento métrico que provoca. Os motivos *a*, *b*, *c*, *d* estão presentes na linha melódica.

Outro motivo de acompanhamento com um ritmo característico é o que ocorre entre os comp. 51-62. Vejamos no próximo exemplo.

Ex. 080: ritmo do motivo de acompanhamento comp. 51-2 (Kaplan-Sonata I)

Comp. 51-2

The musical score for Ex. 080 shows a single measure of the accompaniment motif. It is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, creating a characteristic sound.

Conforme vimos no exemplo acima, a principal característica do ritmo deste segundo motivo de acompanhamento é a alternância articulação/pausa.

O motivo *f* tem o seu ritmo exposto na próxima figura.

Ex. 081: ritmo do motivo *f* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 23-4



O ritmo do motivo *f* é caracterizado pela divisão do pulso em metade do seu valor, conforme vimos no exemplo acima.

O ritmo do motivo *g* está na figura seguinte.

Ex. 082: ritmo do motivo *g* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 24:



O ritmo do motivo *g* é caracterizado pela divisão do pulso em $\frac{1}{4}$.

O motivo *h* tem o seu ritmo especificado no próximo quadro.

Ex. 083: ritmo do motivo *h* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 36-9:



A principal característica do ritmo do motivo *h*, visto no exemplo anterior, é a confirmação do pulso e a utilização de uma figura que obedeça à proporção de três para um⁴⁹.

O ritmo do motivo *i* está a seguir.

Ex. 084: ritmo do motivo *i* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 39-42:



⁴⁹ A idéia de proporção entre as notas foi baseada em: GRAMANI, J. E. *Ritmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 15-55. Dois sons com proporção de três para um significa que um deles terá o triplo da duração do outro, e assim por diante.

A principal característica do ritmo do motivo *i* é a alternância na utilização de figuras que dividem o pulso em $\frac{1}{2}$ e $\frac{1}{4}$.

O ritmo do motivo j está exemplificado abaixo.

Ex. 085: ritmo do motivo j (Kaplan-Sonata I)

Comp. 46-8:



Ele é caracterizado pela utilização de um som longo sucedido por curtos.

O motivo k provoca uma sensação de deslocamento métrico. Vejamos no exemplo a seguir

Ex. 086: ritmo do motivo k (Kaplan-Sonata I)

Comp. 63:

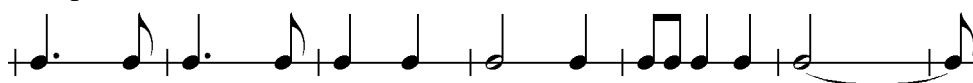


As principais características do ritmo do motivo k são a utilização de figuras que dividem o pulso em $\frac{1}{4}$ e o deslocamento métrico.

O motivo L está com o seu ritmo exposto no próximo exemplo.

Ex. 087: ritmo do motivo L (Kaplan-Sonata I)

Comp. 69-75:

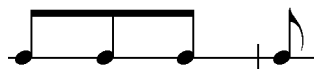


As principais características do ritmo do motivo *L*, exemplificado acima, é a grande extensão e a utilização de figuras que obedeçam às proporções de três para um e dois para um.

O ritmo do motivo m está no próximo exemplo.

Ex. 088: ritmo do motivo m (Kaplan-Sonata I)

Comp. 75-6:

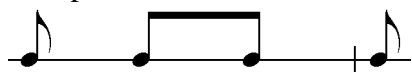


O ritmo do motivo *m* caracteriza-se pela utilização da figura que divide o pulso em $\frac{1}{2}$.

O ritmo do motivo *n* será exposto no próximo exemplo.

Ex. 089: ritmo do motivo *n* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 85-6:



O ritmo do motivo *n* apresenta figuras que dividem o pulso pela metade.

O ritmo do motivo *o* está no próximo exemplo.

Ex. 090: ritmo do motivo *o* (Kaplan-Sonata I)

Comp. 173-4:



Acima vimos que o motivo *o*, que participa do processo de liquidação com a variação *kl*, tem em seu ritmo a característica da diminuição rítmica, começando com figuras que confirmam a pulsação, sendo seguidas por figuras que dividem o pulso pela $\frac{1}{2}$ e por fim o dividem em $\frac{1}{4}$.

Síntese

Cada motivo tem a sua característica rítmica principal. Expusemos acima as características de todos os quinze motivos, de três das variações encontradas e de dois motivos de acompanhamento. Percebemos que o motivo *a* tem em seu ritmo a característica de uma grande extensão e a divisão em até $\frac{1}{4}$ do pulso; a variação *al* possui a característica da duplicação rítmica; *b*, *g* dividem o pulso em $\frac{1}{4}$; *c*, deslocamento métrico; *d* divide o pulso pela $\frac{1}{2}$ e há uma mudança métrica; *e* é notas longas precedidas de curtas; o primeiro motivo de acompanhamento provoca a sensação de deslocamento métrico; o segundo utiliza sons e pausas; *f*, *m*, *n* dividem o pulso pela metade; *h* confirma o pulso e apresenta figuras na proporção de três para um; *i* alterna figuras que dividem o pulso pela metade e em $\frac{1}{4}$; *j* é notas longas sucedidas de curtas; *k* divide o pulso em $\frac{1}{4}$, causa um deslocamento métrico; *L* tem uma grande extensão e proporções de três para um e de dois para um; *o* apresenta um diminuição rítmica. Vejamos no quadro que segue o resumo das principais características rítmicas dos motivos.

Ex. 091: características rítmicas dos motivos (Kaplan-Sonata I)

Motivos	Características do ritmo
<i>a</i>	grande extensão, divisão de $\frac{1}{4}$ do pulso.
variação <i>al</i>	duplicação rítmica.
<i>b</i> , <i>g</i>	divisão de $\frac{1}{4}$ do pulso.

<i>c</i>	deslocamento métrico.
<i>d</i>	divisão de ½ do pulso, mudança métrica.
<i>e</i>	notas longas precedidas de curtas.
primeiro motivo de acompanhamento	deslocamento métrico.
segundo motivo de acompanhamento	síncopa
<i>f, m, n</i>	divisão de ½ do pulso.
<i>h</i>	confirmação do pulso, proporção 3:1.
<i>i</i>	alternância de divisões de ½ e ¼ do pulso.
<i>j</i>	nota longa sucedida de curtas.
<i>k</i>	divisão do pulso em ¼, deslocamento métrico.
<i>L</i>	grande extensão, proporções 3:1 e 2:1.
<i>o</i>	diminuição rítmica.

III.1.5 – Texturas e timbres

Neste item serão analisados as texturas e os timbres do Allegro a partir de suas seções.

Na exposição, os motivos *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k* são expostos. Vejamos na tabela a seguir como eles se interagem entre si.

Ex. 092: disposição dos motivos *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k* na exposição (Kaplan-Sonata I)

Instrumentos	Compassos e motivos													
Trompete	1-4: <i>a.</i>	5-9: <i>b.</i>	10-13: <i>c.</i>	14-17: <i>d.</i>	18-23: <i>e.</i>	24: <i>g.</i>	25-9: <i>a.</i>	30-6: <i>b.</i>	37-9: <i>h.</i>	40-6: <i>i.</i>	47-50: <i>j.</i>	51-62: <i>d.</i>	63-8: <i>e.</i>	
Piano	motivo de acompanhamento que provoca um deslocamento métrico.					<i>f.</i>	deslocamento métrico; <i>f.</i>		tratamento contrapon-tístico.		motivo de acompanhamento com ritmo característico.		<i>k.</i>	

Vimos no quadro acima que os motivos *a, b, c, d, e* interagem inicialmente com um motivo de acompanhamento que provoca um deslocamento métrico. Todos eles são expostos pelo trompete. O motivo *g*, exclusivo do trompete, é exposto em contraponto ao motivo *f*, exclusivo do piano. O motivo *f* une as partes e provoca o retorno ao motivo *a*. Os motivos *h, i* são tratados de forma contrapon-tística. O motivo *j* aparece com um motivo de acompanhamento que tem um ritmo sincopado. O motivo *k*, exclusivo do piano, é exposto em contraponto ao motivo *e*.

No exemplo abaixo veremos como os motivos *L, m, n* interagem no desenvolvimento.

Ex. 093: disposição dos motivos *L, m, n* no desenvolvimento (Kaplan-Sonata I)

Instrumentos	Compassos e motivos				
Trompete	69-113: <i>L, m, n</i> .		115-21: <i>h</i> .	122-6: <i>g</i> .	127-30: <i>j</i> .
Piano	tratamento contrapontístico: <i>L</i> .	simultaneidades paralelas sobre um pedal <i>mi b</i> .	Intervale-los de 05 semitons paralelos sobre um pedal <i>lá b</i> .	Imitação de <i>h</i> .	

O motivo *L* é exclusivo dessa parte e é também o principal. Conforme vimos no exemplo acima, o desenvolvimento tem um caminho que é partir de uma textura contrapontística para aos poucos chegar a simultaneidades paralelas, numa textura homofônica. Este caminho é percorrido de forma gradual. Os elementos são introduzidos aos poucos até que se obtém uma textura totalmente diversa da que se iniciou esta seção.

O único motivo que é exclusivo da recapitulação é o motivo *o*. Vejamos como ele interage com os demais no próximo exemplo.

Ex. 094: disposição dos motivos *a, b, c, d, e, f, g, h, k, o* na recapitulação (Kaplan-Sonata I)

Instrumentos	Compassos e motivos									
Trompete	131-5: <i>a</i> .	135-9: <i>b</i> .	140-1: <i>c</i> .	142-7: <i>d</i> .	148-52: <i>e</i> .	153-4: <i>g</i> .	155-8: <i>a</i> .	159-64: <i>b</i> .	165-72: <i>c</i> .	173-96: liquidação de <i>o</i> .
Piano	motivo de acompanhamento que provoca um deslocamento métrico.				tratamento contrapontístico.	Motivo <i>f</i> .	deslocamento métrico.		motivo de acompanhamento com ritmo característico	Motivo <i>k</i> .

Conforme vimos no exemplo acima, a recapitulação tem a particularidade de não rerepresentar os motivos *h, i, j*. Os comp. 131-64 recebem o mesmo tratamento dos comp. 1-36 da exposição. O motivo de acompanhamento sincopado que aparecia na introdução junto aos motivos *j, d* é acompanhado aqui pelo motivo *c*. Os compassos finais são a liquidação do motivo *o*, que junto com a variação *k1* formam uma coda.

Síntese

Percebemos, pela análise das texturas e dos timbres, que o principal tratamento aplicado no Allegro de Kaplan foi o contrapontístico. Alguns motivos são exclusivos de alguns timbres e todos eles têm em comum a interação. Sendo assim, os motivos *a*, *b* interagem exclusivamente com um motivo de acompanhamento que provoca um deslocamento métrico; *c*, *d* interagem com dois possíveis motivos de acompanhamento, o inicial, que provoca um deslocamento métrico e aquele que tem um ritmo sincopado característico; *e* interage também com esse mesmo motivo de acompanhamento, e também, em contraponto, com o motivo *k*; *f* une duas partes e, tanto na exposição quanto na recapitulação, reintroduz o motivo *a*; *g* interage com *f*; *h* é tratado contrapontisticamente na exposição e não é recapitulado; *i* é tratado, junto com *h*, de maneira contrapontística; *j*, junto com o motivo *d* são acompanhados de um motivo de acompanhamento com um ritmo sincopado; *k* interage com o motivo *e*, participa do processo de liquidação do motivo *o*; *L*, *m*, *n* são exclusivos do desenvolvimento e são tratados de maneira contrapontística; *o*, exclusivo da recapitulação, forma, junto com a variação *kl* um processo de liquidação. Vejamos no quadro a seguir o resumo das principais características estruturais dos motivos.

Ex. 095: função estrutural dos motivos (Kaplan-Sonata I)

Motivos	Função estrutural
<i>a</i> , <i>b</i>	interagem com o motivo de acompanhamento com deslocação métrica, exclusivos do trompete.
<i>c</i> , <i>d</i>	interagem com dois motivos de acompanhamento, exclusivos do trompete.
<i>e</i>	interage com o motivo de acompanhamento inicial e com o motivo <i>k</i> , exclusivo do trompete.
<i>f</i>	une duas partes, reintroduz o motivo <i>a</i>
<i>g</i>	contraponto com <i>f</i> , exclusivo do trompete.
<i>h</i>	tratamento contrapontístico, não é recapitulado.
<i>i</i>	tratamento contrapontístico.
<i>j</i>	interage com o motivo de acompanhamento sincopado, exclusivo do trompete.
<i>k</i>	contraponto com o motivo <i>e</i> , liquidação do motivo <i>o</i> , exclusivo do piano.
<i>L</i> , <i>m</i> , <i>n</i>	tratamento contrapontístico, exclusivos do desenvolvimento.
<i>o</i>	processo de liquidação, junto com a variação <i>kl</i> .

III.1.6 – Síntese do movimento

A análise do Allegro da Sonata para trompete e piano de Kaplan foi realizada segundo os parâmetros da macroestrutura, do material, das alturas, dos ritmos e das texturas e timbres. Vejamos a seguir quais foram os principais apontamentos extraídos de cada um dos tópicos.

Em ‘macroestrutura’ distribuiu-se as seções com os seus respectivos números de compassos e percebeu-se que esse movimento se trata de uma Forma-sonata.

Em ‘material’ foram descobertos os quinze motivos que compõem a estrutura da peça e percebeu-se que o motivo *m* foi o que mais variações apresentou, totalizando oito, e o motivo *o*, o que menos, zero. Percebeu-se também que onze dos quinze motivos são introduzidos inicialmente na exposição, sendo o maior número encontrado, e um foi introduzido na recapitulação, o menor número encontrado. Foram mostrados também as principais características de cada um dos motivos, com destaque para os motivos que são divisíveis em várias partes e para a classe de intervalos 05, que está presente na formação de vários motivos.

Em ‘alturas’ percebemos que as simultaneidades encontradas são os tricordes simples, os tricordes paralelos sobre um baixo em pedal, os tricordes apoggiaturas e os tetracordes com movimento contrário entre as vozes internas. Foi mostrado também o processo de liquidação do motivo *o*.

Em ‘ritmos’ descobrimos quais são as principais características rítmicas dos quinze motivos, de três variações e de dois motivos de acompanhamento. A característica que mais chamou a atenção foi, sem dúvida, a sensação de deslocamento métrico provocado por alguns dos motivos e por um dos motivos de acompanhamento.

Em ‘texturas e timbres’ percebemos quais são as funções estruturais de cada um dos motivos e chegamos à conclusão que o principal tratamento dado aos motivos foi o contrapontístico.

A análise motívica, quando aplicada, auxiliou em todos os demais parâmetros. ‘Macroestrutura’, ‘alturas’, ‘ritmos’, ‘texturas e timbres’ tiveram as suas análises deduzidas a partir do material encontrado. Por isso afirmo que a técnica desenvolvida por Schoenberg não só foi possível de ser aplicada como foi fundamental para o estudo do Allegro da Sonata para trompete e piano de Kaplan.

III.2 – Lento

III.2.1 – Macroestrutura

A forma desse movimento é binária⁵⁰. Vejamos no quadro que se segue.

Ex. 096: macroestrutura (Kaplan-Sonata II)

A	B
Comp. 1-15	Comp. 16-20

III.2.2 – Material

Exporemos a seguir os motivos que aparecem no segundo movimento da Sonata para trompete e piano de Kaplan.

O motivo *a* apresenta cinco variações, como nos mostra o próximo exemplo.

Ex. 097: motivo *a*, variações *a1* – *a5* (Kaplan-Sonata II)

<p>Motivo <i>a</i>, subdivisões <i>a'</i>, <i>a''</i>, <i>a'''</i>: Comp. 1-2 Motivo em três partes. (trompete)</p> <p>Motivo de acompanhamento: Linha melódica cromática descendente no baixo e motivo rítmico ostinato. (piano)</p>	
---	--

⁵⁰ ISAACS, A. & MARTIN, E. (org.) *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 131-2. Extraído do verbete **forma binária**: “Forma musical estruturada em duas seções correlatas (A e B), (...). Também é chamada de forma AB. Originou-se na forma de compasso medieval (AABB), mas foi usada mais extensamente a partir do último quartel do século XVII até meados do século XVIII em suítes instrumentais de danças. (...)”

<p>a1: Comp. 2-3 O ritmo é diminuído. (trompete)</p>	
<p>Ligação entre variações a1 e a2: Comp. 4-5 Imitação no piano que tem a função de ligar a1 com a2. (piano)</p>	
<p>a2: Comp. 5-9 Ampliação do motivo a e transposição. (trompete)</p>	
<p>a3: Comp. 9-11. Imitações de a3: trompete. Transposições 03 e 07. (piano)</p>	
<p>a4: Comp. 11-12: Variação do motivo dividida em duas partes. (trompete)</p>	
<p>Ampliação de a4: Comp. 12-3 Variação de a4 (trompete).</p>	

a5: Comp. 13-5 Ampliação de a4. (trompete)	
Imitação e transposição entre as vozes internas do piano nos comp. 11-2 com um ritmo característico do motivo a. (piano)	

O motivo *a* tem um ritmo característico e apresenta cinco variações. Vimos no exemplo acima que as formas de variações do motivo são bem diversificadas, ora sendo variado no âmbito rítmico, ora sendo tratado como uma transposição e ora ganhando um tratamento contrapontístico. Esse motivo é o único presente na seção A do segundo movimento.

O motivo *b*, como veremos no exemplo a seguir, apresenta três variações.

Ex. 098: motivo *b*, variações *b1* – *b3* (Kaplan-Sonata II)

Motivo b: Comp. 16-7 Motivo modal característico da parte B do segundo movimento. (piano)	
b1: Comp. 17. Diminuição rítmica. (trompete)	
b2: Comp. 18-9. Ampliação do motivo. (trompete)	

b3:
Comp. 19-20.
Ampliação rítmica.
(trompete)

A principal característica do motivo *b* é a utilização de modos. O motivo B é o único presente na seção B deste movimento.

Síntese

O movimento lento apresenta dois motivos e suas variações. Vejamos no exemplo a seguir quantas variações cada motivo apresenta.

Ex. 099: motivos e quantidade de variações (Kaplan-Sonata II)

Motivos	Número de variações
<i>a</i>	5
<i>b</i>	3

O motivo *a* apresentou o maior número de variações, totalizando cinco e o motivo *b* apresentou o menor número de variações, totalizando três.

Cada motivo é característico e exclusivo de uma seção. Vejamos no exemplo a seguir como as seções e os motivos se articulam.

Ex. 100: motivos característicos (Kaplan-Sonata II)

Seções	A	B
Motivos	<i>a</i>	<i>b</i>

A seção A tem exclusivamente o motivo *a* e a seção B tem exclusivamente o motivo *b*.

Cada motivo tem a sua principal característica. Vejamos no quadro a seguir quais são as características de cada um dos dois motivos apresentados.

Ex. 101: características dos motivos (Kaplan-Sonata II)

Motivos	Características principais
<i>a</i>	tratamento contrapontístico; transposições.
<i>b</i>	uso de modos.

III.2.3 – Alturas

Nos exemplos que seguiremos analisaremos as simultaneidades como são encontradas neste movimento. Também veremos quais os modos utilizados pelo motivo *b* na seção B.

Veremos no exemplo a seguir as simultaneidades encontradas nos comp. 1-4 do Lento.

Ex. 102: simultaneidades comp. 1-4 (Kaplan-Sonata II)

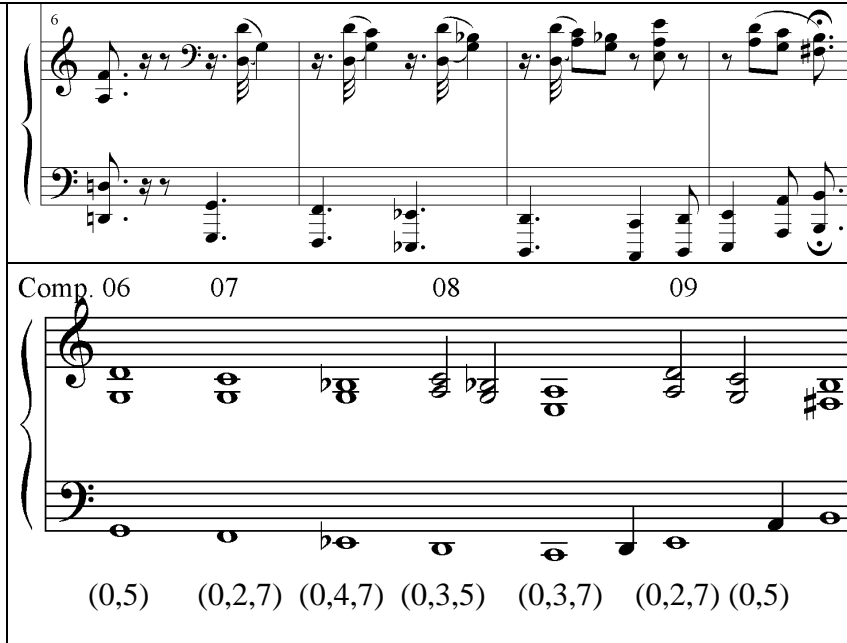
<p>Nos comp. 1-4, as simultaneidades que aparecem são bicordes e tricordes. Pelo estudo da condução melódica, vemos uma linha descendente no baixo caminhando para um centro fá #. Há a predominância de intervalos de classe 05 e suas inversões.</p>	<p>Comp. 1 2 3 4</p> <p>(0,5) (0,2,7) (0,3,6) (0,5)</p>
--	---

No exemplo anterior há uma linha melódica descendente que caminha para um centro fá #. As simultaneidades encontradas são tricordes e intervalos da classe 05.⁵¹

No próximo exemplo veremos as simultaneidades encontradas entre os comp. 6-9.

⁵¹ Vide **classe de intervalos** no glossário de termos utilizados.

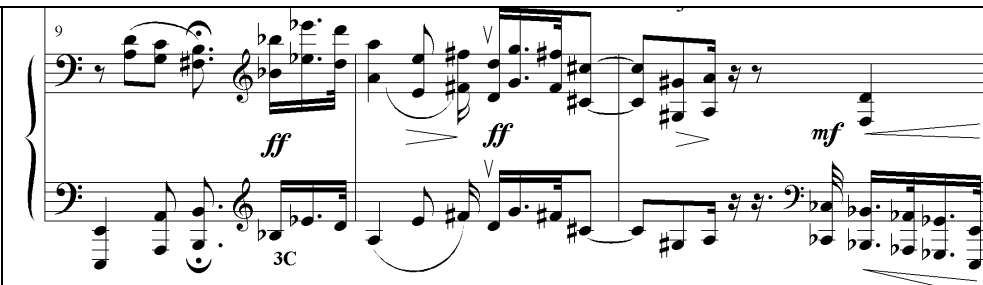
Ex. 103: simultaneidades comp. 6-9 (Kaplan-Sonata II)

<p>Entre os comp. 06 e 09, a linha melódica descendente do baixo caminha agora para um centro si. Também ocorre a predominância de bicordes e tricordes e do intervalo classe 05 e a sua inversão.</p>	 <p>Comp. 06 07 08 09</p> <p>(0,5) (0,2,7) (0,4,7) (0,3,5) (0,3,7) (0,2,7) (0,5)</p>
--	--

Como no exemplo 102, o exemplo anterior apresenta predominantemente tricordes e intervalos da classe 05.

No exemplo a seguir veremos o que ocorre entre os comp. 10-1.


Ex. 104: simultaneidades comp. 10-1 (Kaplan-Sonata II)

<p>Entre os compassos 10-1 o dobramento de vozes é predominante.</p>	
--	--

O dobramento de vozes, em oposição ao tratamento contrapontístico que vinha sendo empregado até então, somado à dinâmica fortissimo destaca com clareza esta parte da peça.

Veremos a seguir as simultaneidades dos comp. 13-5.

Ex. 105: simultaneidades comp. 13-5 (Kaplan-Sonata II)

<p>Entre os compassos 13-5, os bicordes e tricordes são predominantes e ocorrem intervalos das classes 04 e 05.</p>	 <p>(0,5) (0,5) (0,4) (0,4) (0,5) (0,4) (0,4,7) (0,4)</p>
---	---

Os intervalos de 04 e 05 semitons são predominantes no trecho do exemplo anterior.

No exemplo a seguir veremos as simultaneidades encontradas na seção B do segundo movimento.

Ex. 106: simultaneidades comp. 16-20 (Kaplan-Sonata II)

<p>Entre os comp. 16-20, há o uso de bicordes, tricordes e tetracordes predominantemente. É caracterizado por um centro em fá #.</p>	
--	--

	<p>(0,4,7) (0,4) (0,2,5,8) (0,3,7)</p>

As simultaneidades encontradas na seção B do segundo movimento são bicordes, tricorde e tetracordes, como vemos no exemplo anterior.

Um estudo da escala utilizada durante os comp. 16-20 nos mostra o uso simultâneo entre os modos eólio e mixolídio, ambos em fá #.

Ex. 107: utilização de modos nos comp. 16-20 (Kaplan-Sonata II)

<p>A mistura dos modos eólio e mixolídio em fá #⁵² gera uma escala que tem os graus 3 e 6 ambíguos</p>	
	<p>Linha melódica do piano e do trompete nos comp. 16-20.</p>
	<p>modo eólio em fá #</p>
<p>modo mixolídio em fá #</p>	
<p>mistura de ambos.</p>	

As escalas utilizadas na seção B do Lento são os modos eólio e mixolídio, ambos em fá #. Se as unirmos, teremos um modo que é ambíguo entre o terceiro e sexto graus, como vimos no exemplo anterior.

⁵² O modo eólio tem as mesmas características da escala menor natural. Já o modo mixolídio, como foi comentado na análise do Concertino para trompete e cordas de Mahle, tem como características principais o grau modal, terceiro grau, maior e o sétimo grau menor.

Síntese

As simultaneidades encontradas são, na maioria das vezes, intervalos das classes 04 e 05, tricordes e tetracordes. Os modos estão presentes através da mistura do modo eólio e o modo mixolídio, que acaba gerando uma escala com o terceiro e sexto graus ambíguos.

Vejamos no exemplo a seguir quais foram as principais simultaneidades e escalas encontradas no Lento da Sonata.

Ex. 108: resumo das simultaneidades e das escala (Kaplan-Sonata II)

Simultaneidades	bicordes	intervalos de 04 semitons
		intervalos de 05 semitons
	outros	tricordes
		tetracordes
Escala	modos	eólio
		mixolídio
		mistura de ambos anteriores
		gerando um modo ambíguo.

III.2.4 – Ritmos

Veremos nos exemplos a seguir quais as principais características rítmicas dos motivos expostos.

O motivo *a* apresenta o seguinte ritmo.

Ex. 109: ritmo do motivo *a* (Kaplan-Sonata II)

Comp. 1-2:



O ritmo do motivo *a* é caracterizado pela subdivisão em até 1/12 do pulso, com a utilização de uma proporção de três para um.

No próximo exemplo veremos que a parte do piano, no comp. 01, apresenta um ritmo que lhe é característico.

Ex. 110: ritmo do motivo de acompanhamento (Kaplan-Sonata II)

Comp. 1:

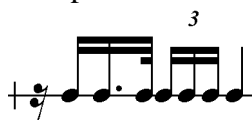


A célula rítmica do comp. 1, com variações, acompanha todo o restante do movimento. Ela ressalta a subdivisão do pulso em até 1/6.

No exemplo a seguir veremos que a variação *a3*, no comp. 10, traz uma redução rítmica:

Ex. 111: ritmo da variação *a3* (Kaplan-Sonata II)

Comp. 10:



No exemplo anterior vimos a utilização de quiáltera no ritmo do motivo *a*.

Outra variação rítmica importante é a imitação que ocorre nos comp. 11-12 no piano e tem como resultante o seguinte.

Ex. 112: ritmo resultante de uma imitação (Kaplan-Sonata II)

Comp. 11-2:



Vimos no exemplo anterior a resultante do ritmo da imitação do motivo *a* exposta pelo piano. A proporção de três para um já apresentada pelo ritmo do motivo *a* aparece com maior clareza nesse trecho.

O motivo *b* apresenta um ritmo característico como veremos no exemplo a seguir.

Ex. 113: ritmo do motivo *b* (Kaplan-Sonata II)

Comp. 16-7:



A principal característica do motivo *b* é a mudança métrica, passando de binária para ternária.

Síntese

O motivo *a* apresenta um ritmo que tem como característica principal a utilização da subdivisão de até 1/12 avos do pulso e a utilização da proporção de quatro para um. Vimos também que o ritmo do motivo de acompanhamento do comp. 01 está presente, com algumas variações, em vários trechos da peça. Vimos também a utilização de tercina no ritmo do motivo *a*; a resultante rítmica da imitação do motivo *a* apresentada pelo piano; e a mudança métrica característica do motivo *b*. Vejamos no exemplo o resumo das características rítmicas dos motivos *a*, *b*.

Ex. 114: características rítmicas dos motivos (Kaplan-Sonata II)

Motivos	Características rítmicas
<i>a</i>	ritmo de subdivisão de até 1/12 avos do pulso, proporção 3:1
<i>b</i>	mudança métrica.

III.2.5 – Texturas e timbres

O segundo movimento apresenta uma textura contrapontística com a utilização de dois motivos e suas variações. Vejamos no exemplo a seguir.

Ex. 115: disposição dos motivos *a*, *b*, relacionamento com a forma (Kaplan-Sonata II)

Instrumentação	Compassos. e motivos	
	1-15	16-20
Trompete	Motivo <i>a</i> , variações de <i>a</i> .	Motivo <i>b</i> , variações de <i>b</i> .
Piano		
Forma	A	B

Na última linha da tabela acima vimos como as seções são articuladas com os motivos.

Síntese

O Lento da Sonata para trompete e piano de Kaplan caracteriza-se pelo não relacionamento entre os seus dois únicos motivos e pelo tratamento contrapontístico empregado entre os motivos e as suas próprias variações.

Veja-se no quadro a seguir quais as principais características de cada seção.

Ex. 116: características principais das seções (Kaplan-Sonata II)

Seções	Características	
A	tratamento contrapontístico entre o motivo <i>a</i> com suas respectivas variações.	Não há relacionamento direto entre os motivos <i>a</i> , <i>b</i> .
B	tratamento contrapontístico entre o motivo <i>b</i> e suas respectivas variações.	

III.2.6 – Síntese do movimento

Para a análise do Lento da Sonata para trompete e piano de Kaplan, a análise motívica foi aplicada com satisfação.

Em ‘macroestrutura’ vimos como as seções estão distribuídas, apresentando uma forma binária.

Em ‘material’ vimos os motivos propriamente dito e as suas variações. Vimos também que o motivo *a* foi o que mais variações apresentou, totalizando cinco e o motivo *b* foi o que menos variações apresentou, três. Vimos também cada uma das duas seções é articulada por seu motivo único que lhe é característico. Portanto o motivo *a* é característico da seção A e o motivo *b* é característico da seção B. Vimos ainda que o motivo *a* tem como principais características as transposições e o tratamento contrapontístico e o motivo *b* tem como principal característica o uso de modos.

Em ‘alturas’ vimos que as simultaneidades principais encontradas foram os bicordes de 04 e 05 semitons, os tricordes e os tetracordes. Concluímos que os modos, que são a principal característica do motivo *b*, que aparecem na seção B são os modos eólio e mixolídio.

Em ‘ritmos’ vimos que a principal característica rítmica do motivo *a* é a utilização de até 1/12 avos da subdivisão do pulso com a utilização da proporção de três para um; e do motivo *b* é a mudança métrica.

Em ‘texturas e timbres’ verificamos que a principal característica de cada motivo é o relacionamento de si próprio com suas respectivas variações. Outra característica que é peculiar e que é advinda desta é que os motivos não se relacionam um com o outro.

A partir dos motivos, foi possível estudar todos os parâmetros propostos. A ‘macroestrutura’ apresentou os motivos em sua distribuição temporal. Em ‘alturas’, a partir dos motivos e das seções é que concluiu-se as escalas e as simultaneidades utilizadas. Em ‘ritmos’ vimos como cada motivo tem a sua característica rítmica. Em ‘texturas e timbres’ vimos as principais características dos dois motivos e como eles (não) se relacionam entre si.

III.3 – Rondó

III.3.1 – Macroestrutura

No quadro abaixo serão mostradas a estrutura do Rondó e a sua relação com os números de compassos.

Ex. 117: macroestrutura (Kaplan-Sonata III)

A	B	A'	C	A''	D	A'''	Coda
1-16	17-25	26-45	45-80	81-95	96-119	120-142	142-152


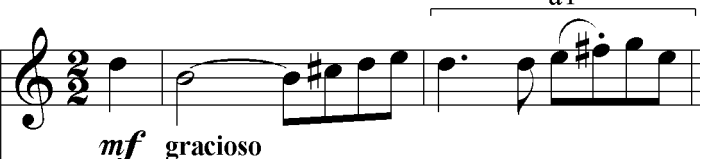
A estrutura das seções comprovam que esse movimento é um rondó⁵³, como o próprio nome já o dizia.

III.3.2 – Material

Em material serão apresentados os motivos e as variações encontrados no Rondó na Sonata de Kaplan.

O exemplo abaixo nos mostra o motivo *a*, que apresenta vinte e três variações.

Ex. 118: motivo *a*, variações *a1* – *a23* (Kaplan-Sonata III)

<p>Motivo a: Comp. 1 Intervalo descendente de 03 semitons compensado por graus conjuntos ascendentes. (trompete)</p>	<p>Motivo a</p> 
<p>a1: Comp. 2 Ampliação de <i>a</i>. (trompete)</p>	<p>a1</p> 

⁵³ ISAACS, A. & MARTIN, E. (org.) op. cit., 1985, pp. 323-4. Extraído do verbete **rondó**: “(do francês *rondeau*) Forma amplamente usada nos movimentos finais de concertos, sonatas, sinfonias e obras de câmara (...). Desenvolveu-se a partir dos movimentos de rondó da música francesa de cravo do século XVII, com o padrão ABACADA, em que A é o rondó, ou tema que volta constantemente, entre os episódios contrastantes.”

a2: Comp. 3-4 Modificação de intervalos. (trompete)	
a3: Comp. 4-6 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a4: Comp. 6-8 Desenvolvimento rítmico e mudança de direção. (trompete)	
a5: Comp. 8 Desenvolvimento de a. (trompete)	
a6: Comp. 9 Desenvolvimento de a. (trompete)	
a7: Comp. 10-3 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a8, a9: Comp. 14-5 Modificação rítmica. (piano)	
a10, a11: Comp. 17-9 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a12: Comp. 28 Desenvolvimento de a. (piano)	

a13: Comp. 33-5 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a14: Comp. 36-8. Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a15: Comp. 38-9 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a16: Comp. 42-5 Desenvolvimento rítmico e melódica. (trompete)	
a17: Comp. 81-2 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a18: Comp. 83-4 Expansão dos intervalos. (trompete)	
a19: Comp. 84-6 Transposição de a3. (trompete)	
a20: Comp. 86-8 Transposição de a4. (trompete)	



a21: Comp. 116-7 Desenvolvimento rítmico. (piano)	
a22: Comp. 138-40 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	
a23: Comp. 141-2 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	

No exemplo acima vimos que o motivo *a*, que apresentava como principal característica um intervalo descendente de 03 semitons compensado por graus conjuntos ascendentes, foi desenvolvido de vinte e três formas diversas. A principal forma de variação do motivo *a* foram os desenvolvimentos por ampliações rítmicas e melódicas.

No exemplo abaixo veremos o motivo *b* e suas quatro variações.

Ex. 119: motivo *b*, variações *b1* – *b4* (Kaplan-Sonata III)

Motivo b: Comp. 20-2 Célula cromática descendente. (trompete)	
b1: Comp. 22-4 Modificação intervalar. (trompete)	
b2: Comp. 49-52 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	

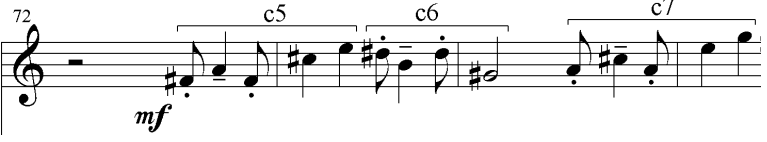
b3: Comp. 53-61 Ampliação rítmica e mudança de direção. (trompete)	
b4: Comp. 62-4 Ampliação rítmica e mudança de direção. (trompete)	

Vimos no exemplo acima que o motivo *b* tem como característica principal ser uma figura cromática descendente. Nas suas variações ele aparece também na forma ascendente.

O motivo *c* apresenta doze variações, conforme nos mostra o próximo gráfico.

Ex. 120: motivo *c*, variações *c1* – *c12* (Kaplan-Sonata III)


Motivo c: Comp. 45-6: Motivo rítmico em síncope. (trompete)	
c1: Comp. 46-7 Inversão dos intervalos. (trompete)	
c2: Comp. 47-8 Inversão dos intervalos. (trompete)	
c3: Comp. 52-3 Inversão rítmica. (trompete)	
c4: Comp. 68-71 Desenvolvimento rítmico. (trompete)	

c5, c6, c7: Comp. 72-5 Inversão dos intervalos (trompete)	
c8: Comp. 75-8 Ampliação rítmica. (trompete)	
c9: Comp. 90 Ampliação rítmica. (piano)	
c10, c11: Comp. 96-9 Ampliação rítmica. (trompete)	
c12: Comp. 107-9 Ampliação rítmica. (piano)	

Vimos no exemplo acima que o motivo *c* tem a principal característica ser um motivo que apresenta síncope.

No próximo exemplo veremos como os motivos *b*, *c* se fundem para criarem uma nova variação.

Ex. 121: fusão de elementos dos motivos *b*, *c* (Kaplan-Sonata III)

<p>Fusão de elementos dos motivos <i>b</i>, <i>c</i>: Comp. 64-7 Cromatismo característico do motivo <i>b</i> com o ritmo característico do motivo <i>c</i>. (trompete)</p>	
---	--

Vimos no exemplo acima a fusão de elementos dos motivos *b*, *c*.

No próximo exemplo, há uma outra fusão, agora de elementos dos motivos *a*, *c*.

Ex. 122: fusão de elementos dos motivos *a*, *c* (Kaplan-Sonata III)

<p>Fusão de elementos dos motivos <i>a</i>, <i>c</i>: Comp. 100-3 Subdivisão do pulso característica do motivo <i>a</i>, síncope em ampliação do motivo <i>c</i>. (trompete)</p>	
--	---

No exemplo acima vimos a fusão de elementos dos motivos *a*, *c*.

No exemplo a seguir veremos como o motivo *d* é variado de três formas diversas.

Ex. 123: motivo *d*, variações *d1* – *d3* (Kaplan-Sonata III)

<p>Motivo <i>d</i>: Comp. 20-5 Motivo descendente. (piano)</p>	
<p><i>d1</i>: Comp. 61-2 Os intervalos são modificados. (piano)</p>	
<p><i>d2</i>: Comp. 69-71 Os intervalos são modificados. (piano)</p>	

d3:

Comp. 76-80
Os intervallos são
modificados e
invertidos.
(piano)

O motivo *d* tem a principal característica de ser uma figura descendente com dobramento das vozes internas do piano. Nas suas variações aparece também na forma ascendente

Os motivos dos compassos 146-52 do Rondó são uma variação dos compassos 15-20 do Lento. É um contraponto inversível. O trecho está transposto T01.

Ex. 124: relacionamento entre os comp. 15-20, Lento, com os comp. 146-52, Rondó (Kaplan-Sonata II e III)

Comp. 15-20
do Lento.
Imitação entre
as vozes.

Tranposição 01
apresentada nos
comp. 146-52
do Rondó.

146 ----- A Tempo (♩ = ♩) (sord.)

146 ----- A Tempo

149 ----- Poco rit. A Tempo

149 ----- calmando Poco rit. A Tempo

Esse trecho é,
segundo
informação do
próprio
compositor, um
trecho da
canção popular
paraibana 'Oh
mana deixa eu
ir'.

Oh ma-na dei-x'eu ir, Oh ma-na eu vou só.

Vimos no exemplo anterior como a seção B do Lento, que é um tratamento contrapontístico, é reintroduzida em transposição T01 no final do Rondó, constituindo a coda.

Síntese

No Rondó da Sonata para trompete e piano de Kaplan foram encontrados quatro motivos, duas fusões de dois motivos e uma variação de uma seção já apresentada em um movimento anterior. Dentre os quatro motivos apresentados, o motivo *a* foi o que mais variações apresentou, totalizando vinte e três; *b* apresentou quatro variações; *c* doze; *d* três. Acompanhe no gráfico a seguir o número de variações que cada motivo apresentou.

Ex. 125: Motivo e quantidade de variações (Kaplan-Sonata III)

Motivos	Número de variações
<i>a</i>	23
<i>c</i>	12
<i>b</i>	4
<i>d</i>	3

Entre os motivos, alguns são característicos de algumas seções por serem introduzidos em determinadas partes da peça. Sendo assim, o motivo *a* é característico da seção A; os motivos *b*, *d* são característicos da seção B; o motivo *d* é característico da seção D; e a transposição da seção B do Lento é característica da coda. Vejamos no quadro a seguir um resumo do que foi explicado.

Ex. 126: motivos característicos das seções (Kaplan-Sonata III)

Motivos	Seções que lhe são características
<i>a</i>	A
<i>b</i> , <i>d</i>	B
<i>c</i>	C
transposição da seção B do Lento	Coda

Cada motivo tem a sua característica principal. O motivo *a* tem a principal característica de ser um intervalo de 03 semitons preenchido por graus conjuntos, as suas variações são, na maioria, ampliações rítmico-melódicas; *b* tem a característica de ser uma figura cromática ascendente ou descendente; *c* tem um ritmo em síncope; *d* faz dobramento das vozes internas do piano. Acompanhemos no gráfico a seguir as principais características da cada um dos motivos.

Ex. 127: características dos motivos (Kaplan-Sonata III)

Motivos	Características principais
<i>a</i>	intervalo preenchido por graus conjuntos; principal forma de variação é o desenvolvimento rítmico-melódico.
<i>b</i>	figura cromática.
<i>c</i>	ritmo em síncope.
<i>d</i>	dobramento das vozes internas do piano.

III.3.3 – Alturas

No início, entre os comp. 1-4, as simultaneidades encontradas foram as tríades, como poderemos ver no quadro que segue.

Ex. 128: simultaneidades comp. 1-4 (Kaplan-Sonata III)

<p>No início do movimento há o uso de tríades maiores sem caracterizar uma tonalidade.</p>	
	<p>Comp. 01</p>  <p>(0,4,7)</p>

O relacionamento das tríades no início do Rondó se dá pelas terças cromáticas⁵⁴, conforme pudemos conferir no exemplo acima.

No próximo exemplo veremos como as simultaneidades se comportam nos comp. 4-6.

⁵⁴ OTTMAN, R. W. *Advanced Harmony: theory and practice*. 5 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000. p. 339: “Duas tríades diatônicas com suas fundamentais separadas por um intervalo de terça têm dois tons em comum, por exemplo, CEG e EGB. Quando uma das tríades é alterada para produzir uma tríade maior ou menor, porém com as mesmas notas ou seus equivalentes enarmônicos, resulta em um relacionamento de terças cromáticas. Os acordes que mantêm relacionamento de terça cromática para, por exemplo, o mesmo acorde CEG são: terça abaixo: AC#E ou seu equivalente enarmônico BbbDbFb; AbCEb ou G#B#D#; AbCbEb ou G#BD#; terça acima: EbGBb ou D#FxA#; EbGbBb ou D#F#A#; EG#B ou FbAbCb.” Extraído do original em inglês: “Two diatonic triads with roots a third apart have two tones in common – for example, CEG and EGB. When one of the triads is altered to produce a major or minor triad, but with the same letter names or their enharmonic equivalents, a chromatic third relationship results.” O restante da tradução é uma interpretação da figura 12.1 da p. 339. Tradução do aluno.

Ex. 129: simultaneidades comp. 4-6 (Kaplan-Sonata III)

<p>Apresenta também tetracordes formados por intervalos de terças.</p>	
	<p>Comp. 04 05</p>  <p>(0,4,7,10) (0,4,7,11) (0,3,6,10) (0,4,8,11)</p>

Entre os dois primeiros tetracordes do exemplo anterior, pudemos observar que também se relacionam por movimento de terças cromáticas

No próximo exemplo veremos como as simultaneidades dos comp. 17-20 se comportam.

Ex. 130: simultaneidades comp. 17-20 (Kaplan-Sonata III)

<p>Predominam os tricordes nas simultaneidades dos comp. 17-20.</p>	
---	--

	Comp. 17 18 19 20
	(0,4,7) (0,2,7) (0,4,10)

Os tricordes são as simultaneidades predominantes no exemplo anterior.

No próximo exemplo veremos como estão as simultaneidades dos comp. 38-9.

Ex. 131: simultaneidades comp. 38-9 (Kaplan-Sonata III)

Tricordes dos comp. 38-9	
	Comp. 38 39
	(0,4,7)

O relacionamento de terças cromáticas também está presente entre os dois primeiros tricordes do exemplo acima.

Vejamos no próximo exemplo as simultaneidades presentes nos comp. 45-56.

Ex. 132: simultaneidades comp. 45-56 (Kaplan-Sonata III)

<p>Entre os comp. 45 e 56, por dois momentos apresentam um pedal.</p>	<p>45</p>
	<p>53</p>

Um pedal sobre a altura mi é a principal característica das simultaneidades encontradas nos comp. 45-8 e 53-6.

No exemplo a seguir veremos as simultaneidades dos comp. 65-9.

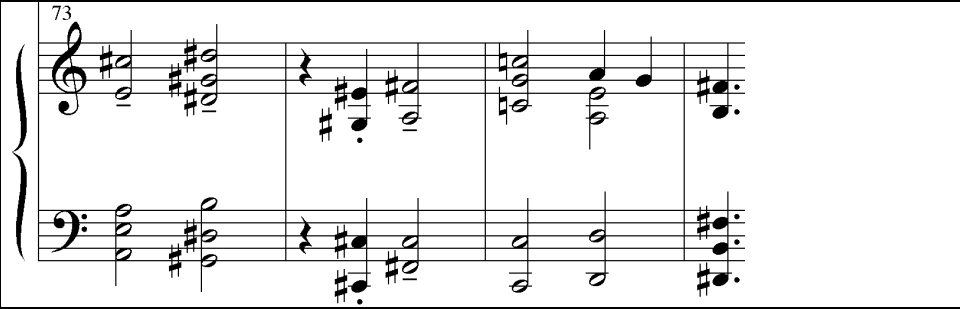
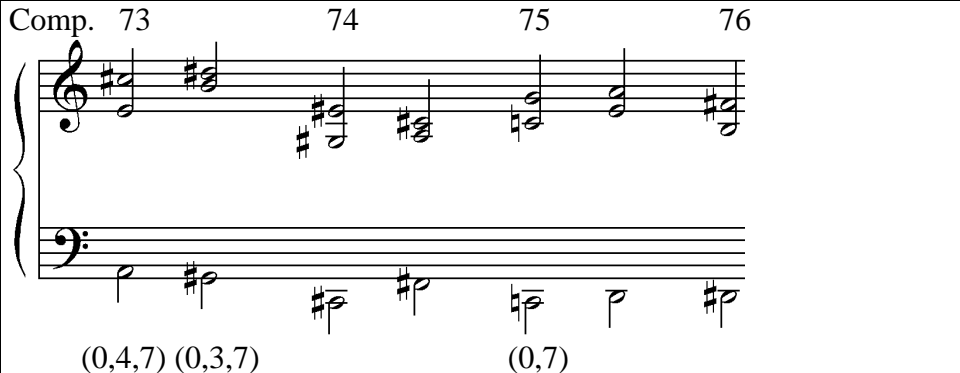
Ex. 133: simultaneidades comp. 65-9 (Kaplan-Sonata III)

<p>Movimento cromático de tricordes sobre um pedal fá #</p>	<p>65</p>
---	-----------

No exemplo acima vimos tricordes paralelos, ascendentes e cromáticos sobre um pedal fá#.

No próximo exemplo veremos como se comportam as simultaneidades dos comp. 73-6.

Ex. 134: simultaneidades comp. 73-6 (Kaplan-Sonata III)

<p>Tricordes e um bicorde formam as simultaneidades dos comp. 73-6.</p>	
	<p>Comp. 73 74 75 76</p>  <p>(0,4,7) (0,3,7) (0,7)</p>

Os tricordes do exemplo acima apresentam, entre a segunda e quinta simultaneidades, um movimento de quintas.

No exemplo a seguir veremos as simultaneidades dos comp. 85-8.

Ex. 135: simultaneidades comp. 85-8 (Kaplan-Sonata III)

<p>Tetracordes e tricordes dos comp. 85-8.</p>	
--	--

	Comp. 85 86 87 88
	(0,4,7,11) (0,4,7)

As simultaneidades do exemplo acima são tricordes e tetracordes que mantêm um movimento por intervalos da classe 05 (quartas e quintas).

No próximo exemplo veremos as simultaneidades dos comp. 138-41

Ex. 136: simultaneidades comp. 138-41 (Kaplan-Sonata III)

Movimento de terças cromáticas nas tríades que compõem as simultaneidades dos comp. 138- 41.	

Acabamos de ver que o movimento de terças cromáticas é característico aos tricordes que compõem o exemplo acima.

Síntese

Na análise das alturas, as simultaneidades foram as que sobressaíram. Dentre as encontradas destacam-se o uso principalmente de tricordes. Esses tricordes são encontrados simples; com relacionamento de terças cromáticas; em movimento de quintas; e paralelos e cromáticos sobre um pedal. Há também a utilização de pedal independente dos tricordes; tetracordes e bicordes. Vejamos no exemplo a seguir um resumo do estudo apresentado.

Ex. 137: simultaneidades encontradas (Kaplan-Sonata III)

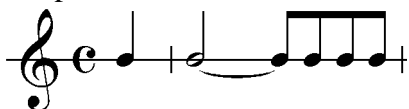
Simultaneidades	tricordes	simples
		relacionamento de terças cromáticas
		movimento por quintas
		paralelos e cromáticos sobre um pedal.
	outros	bicordes
		tetracordes
	sustentação de um centro	pedal

III.3.4 – Ritmos

O motivo *a* tem um ritmo característico. Vejamos no exemplo a seguir.

Ex. 138: ritmo do motivo *a* (Kaplan-Sonata III)

Comp. 1



O ritmo do motivo *a* tem a principal característica de ser um som longo sucedido de curtos.

No próximo exemplo veremos o ritmo do motivo *b*.

Ex. 139: ritmo do motivo *b* (Kaplan-Sonata III)

Comp. 20-2



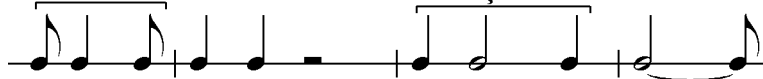
No exemplo 138 vimos que o motivo *b* tem um ritmo que ressalta o pulso.

No exemplo a seguir veremos o ritmo do motivo *c* e a sua ampliação na variação *c9*.

Ex. 140: ritmo do motivo *c*, variação *c9* (Kaplan-Sonata III)

Comp. 45-6
ritmo carac-
terístico de *c*

90-1
ampliação na
variação *c9*



III.3.5 – Texturas e timbres

Os quatro motivos se articulam em oito seções. Vejamos no exemplo a seguir como se dá essa distribuição.

Ex. 144: disposição dos motivos *a*, *b*, *c*, *d*, relacionamento com a forma (Kaplan-Sonata III)

Instrumentos	Compassos e motivos							
Trompete	1-16: <i>a</i> .	17-25: <i>a</i> , <i>b</i> .	26-45: <i>a</i> .	45-80: <i>c</i> , fusão de <i>b</i> com <i>c</i> .	81-95: <i>a</i> .	96-119: <i>c</i> , fusão de <i>a</i> com <i>c</i> .	120-42: <i>a</i> .	142-52: tratamento contrapon-tístico e transposição
Piano	motivo de acompa-nhamento. Variações de <i>a</i> usadas como ligação.	<i>d</i> .	<i>a</i> . motivo de acompa-nhamen-to	<i>d</i> .	motivo de acompanhamento			01 dos comp. 16-20 do Lento.
Forma	A	B	A'	C	A''	D	A'''	Coda

No quadro acima vimos os motivos, suas funções estruturais e os seus relacionamentos nas seções.

Síntese

Cada um dos quatro motivos tem a sua função estrutural e articula as oito seções do Rondó. Na análise das texturas e timbres do Rondó de Kaplan percebemos que o motivo *a* soa no trompete com um motivo de acompanhamento; *b* aparece em contraponto ao motivo *d*; *c* também soa com um motivo de acompanhamento; *d* é o único motivo exclusivo do piano. No exemplo a seguir veremos um resumo das principais funções estruturais de cada um dos motivos.

Ex. 145: funções estruturais dos motivos (Kaplan-Sonata III)

Motivos	Funções estruturais
<i>a</i>	faz fusão com o motivo <i>c</i> .
<i>b</i>	contraponto ao motivo <i>d</i> ; faz fusão com o motivo <i>c</i> .
<i>c</i>	faz fusões com os motivos <i>a</i> , <i>b</i> .
<i>d</i>	exclusivo do piano.

III.3.6 – Síntese do movimento

Na análise do Rondó da Sonata para trompete e piano de Kaplan estudamos a ‘macroestrutura’, o ‘material’, as ‘alturas’, os ‘ritmos’ e as ‘texturas e timbres’.

Na ‘macroestrutura’ percebemos que esse movimento divide-se em três seções intermediárias intercaladas por variações da seção A. É finalizado com uma variação da seção B do Lento dessa mesma Sonata, totalizando oito seções.

Quanto ao ‘material’ descobrimos os quatro motivos que compõem esse movimento e suas variações. Descobrimos ainda que o motivo *a* foi o que mais variações apresentou, totalizando vinte e três; *d*, a que menos, pois apresentou três variações. Vimos também as duas fusões que o motivo *c* possibilita. Percebemos ainda que a seção B foi a que mais motivos introduziu, dois; e que as seções A, C empataram em segundo lugar com um motivo introduzido por cada uma delas. Descobrimos ainda quais foram as principais características dos motivos. Destacou-se o motivo *a*, que se utiliza de notas longas sucedidas de curtas. O motivo de acompanhamento que faz um apoio grave sobre o pulso forte e simultaneidades no agudo no fraco da métrica também tem um destaque.

Em ‘alturas’ percebemos que a utilização de tricordes com relacionamento de terças cromáticas são as simultaneidades que mais se destacam ao longo desse terceiro movimento. Vimos também a utilização de bicordes, tetracordes e pedais.

Em ‘ritmos’, vimos as principais características rítmicas dos motivos, com destaque para o motivo *c* que se utiliza de síncopas e pode ser ampliado.

Nas ‘texturas e timbres’ percebemos que os motivos são tratados primordialmente de maneira homofônica, sendo que os motivos de acompanhamento principais são simultaneidades que ressaltam o pulso. Destaque para o motivo *c* que tem a capacidade de fundir-se com os motivos *a*, *b*. E também para o motivo *d* que é o único exclusivo do piano.

Na análise do Rondó da Sonata para trompete e piano de Kaplan, tanto a ‘macroestrutura’, as ‘alturas’, os ‘ritmos’, as ‘texturas e timbres’ foram extraídas partindo-se da análise motívica exposta no item ‘material’. Sendo assim, conclui-se que esse foi fundamental na abordagem do presente estudo.

III.4 - Conclusão

Na análise da Sonata para trompete e piano de Kaplan, percebemos que os três motivos têm suas características peculiares, mas em alguns parâmetros eles se assemelham. Vejamos, no quadro que segue, quais são as principais características de cada um dos movimentos.

Ex. 146: semelhanças e diferenças encontradas na Sonata (Kaplan-Sonata)

Parâmetros estudados	Movimentos		
	<i>Allegro</i>	<i>Lento</i>	<i>Rondó</i>
<i>forma</i>	Forma-sonata	binária	Rondó
<i>total de motivos</i>	15	2	4
<i>maior número de variações aplicadas a um único motivo</i>	8	5	23
<i>seção com mais motivos característicos</i>	exposição	A, B	A
<i>principais características dos motivos</i>	motivos divisíveis em várias partes; intervalos da classe 05.	transposições; modos	sons longos sucedidos de curtos; apoio grave no pulso forte e simultaneidades agudas no fraco
<i>simultaneidades encontradas</i>	tricordes; tetracordes	bicordes; tricordes; tetracordes	tricordes por terças cromáticas; pedais
<i>processo</i>	liquidação	não encontrado	
<i>escalas</i>	tons inteiros	modos	modos
<i>principais características rítmicas</i>	deslocamento métrico	proporção 3:1; mudança métrica	síncopas
<i>texturas e timbres</i>	tratamento contrapontístico	tratamento contrapontístico; não relacionamento entre os motivos	tratamento homofônico; fusão motívica; variação da seção B do Lento

Conforme pudemos observar, os pontos que os três movimentos têm em comum são:

- todos apresentam um maior número de motivos característicos na seção inicial;
- os tricordes foram encontrados em todos os movimentos.

Os pontos que dois movimentos têm em comum, mas diferem do terceiro são:

- Lento e Rondó apresentam poucos motivos comparando-se com a totalidade de motivos encontrados no Allegro;
- Rondó apresenta uma quantidade maior do total de variações aplicadas para um único motivo do que o Allegro e o Lento;
- Os modos são encontrados no Lento e no Rondó e no Allegro é encontrada a escala de tons inteiros;
- Allegro e Lento têm um tratamento contrapontístico enquanto o Rondó é homofônico.

Os pontos em que cada movimento tem a sua abordagem particular são a forma, a principal característica dos motivos e a principal característica rítmica dos motivos.

Dentre todos os parâmetros estudados percebemos que os três movimentos têm em comum entre si dois deles; dois movimentos têm um parâmetro comum, mas diferem do terceiro em quatro deles; e não têm nada em comum em três dos parâmetros estudados. Vejamos no quadro a seguir um resumo.

Ex. 147: movimentos e parâmetros (Kaplan-Sonata)

Qualidade	Total de parâmetros
comum a todos os movimentos	2
comum a dois e diferente do terceiro	4
diferente a todos	3

O estudo da Sonata para trompete e piano de Kaplan nos mostrou que os parâmetros abordados são encontrados mais comumente em dois movimentos e contrastante no movimento restante do que comum a todos ou diferente a todos.

Mahle e Kaplan: considerações finais

O presente trabalho nos mostrou uma possível análise musical de duas peças para trompete em música de câmara escritas no Brasil: ‘Concertino’ (1976) para trompete e orquestra de cordas, de Ernst Mahle; e ‘Sonata’ (1987) para trompete e piano, de José Alberto Kaplan. A principal, porém não exclusiva, técnica empregada foi a análise motívica desenvolvida por Arnold Schoenberg⁵⁵. Procurou, com isso, descobrir a estrutura, o material, as alturas, os ritmos, as texturas e os timbres, observando as técnicas de composição nestas peças.

No primeiro capítulo, ‘*notas*’ situamos o leitor técnica e historicamente no trabalho realizado.

Para tanto, relatamos, em primeiro lugar, as ‘*notas sobre análise musical*’. Neste trecho vimos uma ‘*definição*’ de análise musical: a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, mais do que outros fatores externos. Vimos, também, a relação da análise com outros campos do conhecimento musical, tais como a crítica, a teoria da música, a educação musical, a composição musical, a estética, a história, e outras áreas não-musicais; qual é o impulso inicial da análise, a tentativa de explicar a música; qual é a principal dúvida que deve ser perseguida pelo analista, como isto funciona?; qual é a principal atividade empregada por este especialista, a comparação; duas formas de classificação das análises musicais existentes; a substância da música segundo o analista; alguns métodos de operar a análise musical; e as suas possíveis formas de apresentação.

Em ‘*breve histórico*’ da análise musical relatamos as principais técnicas de análise desenvolvidas no século XX: a distinção entre indutivo e dedutivo, de Guido Adler; os conceitos da psicologia Gestalt aplicados à música, de Ernst Kurth; a análise formal, de Alfred Lorenz; a síntese da estrutura harmônico-contrapontística apresentada em gráficos, de Heinrich Schenker; a ampliação dos conceitos schenkerianos aplicados ao repertório de música anterior ao século XVIII bem como para a do início do século XX, de Felix Salzer; a motívica, de Arnold Schoenberg; a criação de séries obtidas a partir dos intervalos, de Paul Hindemith; e a Teoria dos Conjuntos, de Allen Forte, Joseph Straus e Joel Lester.

Em ‘*análise motívica*’ vimos, com maior riqueza de detalhes, a análise motívica desenvolvida por Schoenberg, pois esta foi a principal, porém não exclusiva, ferramenta de análise empregada.

‘*Notas sobre dois compositores*’ nos mostraram um pouco do pensamento dos dois autores estudados na dissertação: Ernst Mahle e José Alberto Kaplan. Para tanto, foram realizadas duas entrevistas, uma com cada compositor. A entrevista com Mahle foi realizada por correio eletrônico e a com Kaplan em sua casa em João Pessoa-PB.

⁵⁵ SCHOENBERG, Arnold. op. cit., 1996.

O segundo capítulo nos trouxe a análise do Concertino (1976) para trompete e orquestra de cordas, de Ernst Mahle. É uma peça composta em um movimento único, com dois andamentos distintos. Foi-nos mostrado que a técnica de análise motivica, desenvolvida por Schoenberg, com a descoberta dos motivos e de suas variações, foi perfeitamente possível de ser aplicada e auxiliou em todos os demais parâmetros estudados: macroestrutura, material, alturas, ritmos, texturas e timbres. Conclui-se, portanto, que o Concertino de Mahle é formado por motivos, e estes apresentam variações. Os motivos, juntamente com suas variações, estruturam toda a peça, tendo influência em todos os parâmetros estudados.

O terceiro capítulo nos trouxe a análise da Sonata (1987) para trompete e piano, de José Alberto Kaplan. É uma peça composta por três movimentos. Os motivos e suas variações também foram encontrados nesta peça, auxiliando no estudo da macroestrutura, do material, das alturas, dos ritmos, das texturas e dos timbres. Conclui-se, portanto, que a Sonata de Kaplan é estruturada pelos motivos e por suas variações, atingindo todos os parâmetros estudados. A primeira semelhança entre as peças estudadas é justamente essa: ambas se estruturam nos motivos e em suas variações. Eles, motivos e variações, nos foram apresentados em '*material*' e foram os pontos de partida para todos os demais parâmetros.

Na '*macroestrutura*', a peça de Mahle se assemelha ao primeiro movimento da de Kaplan: ambos são uma Forma-Sonata em Allegro. Porém, em Kaplan encontramos ainda um Lento, na forma binária AB, e um Rondó.

Em Mahle encontramos, no '*material*', nove principais motivos, sendo que quatorze foi o maior número de variações apresentadas. Em Kaplan, o Allegro foi o que maior número de motivos apresentou, quinze. E o Lento o que menos, dois. O Rondó foi o movimento em que um motivo apresentou o maior número de variações, vinte e três. As seções, em ambas as peças, que têm um maior número de motivos característicos foram sempre as seções iniciais. A principal característica dos motivos encontrada em Mahle foi a linha melódica formada por três sons e as transposições, enquanto em Kaplan foram: os motivos divisíveis em várias partes e os intervalos da classe 05, no Allegro; as transposições e o uso de modos, no Lento; e sons longos sucedidos de curtos com apoio grave no pulso forte e simultaneidades agudas no fraco, no Rondó.

Em '*alturas*' vimos que, em ambas as peças, os tricordes foram encontrados. Em Mahle vimos ainda o uso de bicordes, tricordes paralelos, tetracordes e pentacordes. Em Kaplan percebemos o uso de bicordes, tricordes com relacionamento de terças cromáticas, tetracordes e o uso de pedais. Em ambas as peças percebemos o uso de modos. Em Mahle vimos ainda o uso da escala octatônica e em Kaplan o uso da escala de tons inteiros. O processo de liquidação é encontrado apenas em Kaplan.

Em '*ritmos*' pudemos acompanhar quais são as principais características rítmicas dos motivos. Em Mahle vimos que as principais características foram a de serem sons longos sucedidos ou precedidos de curtos ou de anacruzes e a subdivisão do pulso. Em Kaplan, no Allegro foi o deslocamento métrico, no Lento foi a proporção 3:1 e a mudança métrica, e no Rondó foi o uso de síncopas.

Em ‘*texturas e timbres*’ vimos quais são as funções dos motivos e como eles se relacionam entre si. Percebemos que em Mahle, os dois motivos iniciais estão estritamente ligados no andamento Maestoso, ou seja, na introdução e na coda. Eles são tratados de maneira contrapontística. O andamento Allegro tem a predominância de uma textura homofônica. Em Kaplan, o tratamento contrapontístico está presente, sobretudo, no desenvolvimento do Allegro e em todo o Lento. O Rondó é, prioritariamente, homofônico. O Lento tem a peculiaridade de não apresentar relacionamento entre os seus dois únicos motivos, e o Rondó apresenta duas fusões motivicas e uma transposição com os timbres invertidos da seção B do Lento.

Vejamos no quadro a seguir um resumo dos parâmetros estudados nas duas peças:

Ex. 148: resumos dos parâmetros estudados (Mahle e Kaplan)

Parâmetros estudados	Compositores				
	MAHLE		KAPLAN		
	Movimento único		Movimentos		
	Maestoso/Allegro		Allegro	Lento	Rondó
forma	Forma-Sonata		Forma-Sonata	binária	Rondó
total de motivos	9		15	2	4
maior número de variações aplicadas a um único motivo	14		8	5	23
seção com mais motivos característicos	exposição		exposição	A, B	A
principais características dos motivos	linha melódica formada por três sons; transposições.		motivos divisíveis em várias partes; intervalos da classe 05.	transposições; modos	sons longos sucedidos de curtos; apoio grave no pulso forte e simultaneidades agudas no fraco
simultaneidades encontradas	bicordes, tricordes paralelos, tetracordes, pentacordes.		tricordes; tetracordes.	bicordes; tricordes; tetracordes.	tricordes por terças cromáticas; pedais.
escalas	modos; octatônica.		tons inteiros.	modos	modos
procedimentos	não encontrado		liquidação	não encontrado	não encontrado
principais características rítmicas	sons longos sucedidos ou precedidos de curtos ou de anacruzes; subdivisão do pulso.		deslocamento métrico	proporção 3:1; mudança métrica	síncopas
texturas e timbres	Maestoso	Allegro	tratamento contrapontístico	tratamento contrapontístico; não relacionamento entre os motivos	tratamento homofônico; fusão motivica; variação da seção B do Lento
	relacionamento contrapontístico entre os motivos a, b	tratamento homofônico.			

Concluimos, portanto, que Mahle e Kaplan, nas peças estudadas, apresentam uma série de semelhanças no tratamento dado ao material: uso de motivos e variações; uso de simultaneidades, a exemplo dos tricordes; seções iniciais com maior número de motivos

característicos; uso de modos e de escalas sintéticas; e o uso de tratamento contrapontístico, em contraste com uma textura homofônica também presente. As principais diferenças entre os dois autores, nas composições trabalhadas são: as características dos motivos; as características rítmicas dos motivos; e o tratamento dado aos tricordes que, em Mahle, são paralelos, e, em Kaplan, se relacionam por terças cromáticas.

Veja no quadro a seguir um resumo das principais semelhanças e diferenças encontradas no Concertino (1976) para trompete e orquestra de cordas, de Ernst Mahle, e na Sonata (1987) para trompete e piano, de José Alberto Kaplan.

Ex. 149: principais semelhanças e diferenças (Mahle e Kaplan)

Semelhanças e diferenças entre as peças estudadas.	Mahle - Concertino	Kaplan - Sonata
<i>Semelhanças</i>	<ul style="list-style-type: none"> • uso de motivos e variações; • uso de simultaneidades, a exemplo dos tricordes; • seções iniciais com maior número de motivos característicos; • uso de modos e de escalas sintéticas; • uso de tratamento contrapontístico, contrastando com uma textura homofônica também presente. 	
<i>Diferenças</i>	<ul style="list-style-type: none"> • características dos motivos; • características rítmicas dos motivos; • tratamento dado aos tricordes que, em Mahle, são paralelos, e, em Kaplan, se relacionam por terças cromáticas. 	

Assim sendo, foram encontradas, principalmente, três diferenças e cinco semelhanças. Confirmamos no quadro que segue.

Ex. 150: total de semelhanças e diferenças entre as duas peças estudadas (Mahle e Kaplan)

Semelhanças	5
Diferenças	3

Conclui-se que as semelhanças encontradas entre as peças, de acordo com os parâmetros da estrutura, do material, das alturas, dos ritmos, das texturas e dos timbres, são em maior número do que as diferenças.

Acredita-se que, com esses resultados obtidos, haja um incentivo aos intérpretes e instrumentistas a se aprofundarem nos conhecimentos musicais, pois surgirão oportunidades de novos estudos e de novas abordagens sobre o assunto. Conta-se, ainda, com a contribuição para o conhecimento da musicologia brasileira, através da divulgação da música de trompete de câmara criada no Brasil no século XX.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. Série Estudos, 26.
- ANTUNES, Jorge (org.). *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.
- BAINES, A. *Brass instruments: their history and development*. New York: Dover, 1993.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. Coleção Signos/Música, 1.
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Instrumentos de orquestra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1988.
- BENT, Ian. *Analysis*: London: MacMillan, 1987.
- BOSS, Jack. *Schoenberg, s op. 22 radio talk and developing variation in atonal music*. In: Music Theroy Spectrum. Vol. 14, n. 2: 1992. pp. 125-49.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. Série Debates, 55.
- _____. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Série Debates, 217.
- CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. Coleção Signos/Música, 5.
- COLI, J. *O que é arte*. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998. Coleção Primeiros Passos, 46.
- COOKE, D. *The language of Music*. 2 ed. Oxford: University Press, 1989.
- DUARTE Jr., J. F. *O que é beleza*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. Coleção Primeiros Passos, 167.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.
- FORTE, A. & GILBERT, S. E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982
- GRAMANI, J. E. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- _____. *Rítmica Viva*. Campinas: Unicamp, 1996.
- GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- HENRY, Earl. *Music Theory*. Englewood Cliffs: Prentice –Hall, 1985.
- HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers, 1945.
- _____. *Curso condensado de harmonia tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1985.
- HORTA, L. P. *Sete noites com os clássicos: para entender os estilos musicais da Renascença ao Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ISAACS, A. & MARTIN, E. (org.) *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JEPPESEN. *Counterpoint*. New York: Dover, 1992.
- KAPLAN, José Alberto. *O ensino do piano: ponderações sobre a necessidade de um enfoque científico*. João Pessoa: Ufpb, 1977. Série pedagogia, 1.
- _____. *O ensino do piano: o domínio psico-motor nas práticas curriculares da educação música-instrumental*. João Pessoa: Ufpb, 1978. Série pedagogia, 2.
- _____. *O ensino do piano: reflexões sobre a técnica pianística*. 2 ed. João Pessoa: Ufpb, 1979. Série pedagogia, 6.
- _____. *Caso me esqueça(m): memórias musicais*. João Pessoa: Quebra-quilo, 1999. Coleção Páginas Paraibanas, 2. vol. I.
- KOELLREUTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- _____. *Contraponto modal do século XVI (Palestrina)*. Brasília: MusiMed, 1996.
- KOSTKA, Sephen. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- KRAFT, L. *A new approach to ear training*. New York: Norton, 1967.
- LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1985.
- LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. Tese de doutorado. São Paulo: Usp, 2000.

- MACHADO, A. C. & LIMA, L. V. & PINTO, M. M. *Finale 2003: editoração de partituras, composição e arranjo*. São Paulo: Érica, 2003.
- MAHLE, Ernst. *Catálogo de obras*. 3 ed. Piracicaba: Escola de Música, 1999.
- MANNIS, José Augusto & NOGUEIRA, Lenita W. N. (org.) *MUSICON: Guia da música contemporânea brasileira*. Campinas: Cdmc/Unicamp, 1998.
- MARIZ, Vasco. *História da música brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MELCHER, R. A. & WARCH, W. F. & MAST, P. B. 3 ed. *Music for Study*. Eglewood Cliffs: Prentice Hall, 1988.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1966. 2 vol.
- _____. *Musique et Couleur*. Montreal: Belfond, 1986.
- MOLINO, Jean. *Analyser. Analyse Musicale*. Paris: Societé Française d'Analyse Musicale. 3e. Trimestre, Juin, 1989, pp. 11-3. (Tradução de Maria Lúcia Pascoal).
- MOTTE, Diether. *Contrapunto*. Barcelona: Idea, 1998.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OTTOMAN, R. W. *Advanced Harmony: Theory and Practice*. 5 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.
- PASCOAL, Maria Lúcia. *A música do século XX para os cursos de graduação*. Revista da ABEM. N. 05, set. 2000, pp. 67-9.
- PASCOAL, Maria Lúcia & PASCOAL, Alexandre. *Estrutura Tonal: Harmonia*. São Paulo: Companhia Editora Paulista, 2002. e_book disponível no site <http://www.uol.com.br/cultvox> acessado em agosto de 2004.
- PERGAMO, Ana Maria Locatelli. *La Notacion de la Musica Contemporanea*. 2 ed. Buenos Aires: Ricordi, 1973.
- PINOTTI, Cíntia Maria Annichino. *O salmo 150 de Ernst Mahle – questões composicionais e interpretativas*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Usp, 2002.
- PISTON, W. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton, 1947.
- RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.
- RIMSKY-KORSAKOV. *Principles of orchestration*. New York: Dover, 1964.

- RONQUI, Paulo Adriano. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Dissertação de mestrados. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.
- SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000. Coleção Primeiro Passos, 165.
- SCHAFER, Murray. *Ouvindo Pensante*. (Tradução de Marisa Fonterrada, Magda Gomes e Maria Lúcia Pascoal) São Paulo: Unesp, 1991.
- _____. *A afinação do mundo*. (Tradução de Marisa Fonterrada) São Paulo: Unesp, 2001.
- SCHENKER, H. *Free Composition*. New York: Longman: 1979.
- _____. *Five graphic music analyses*. New York: Dover, 1969.
- SCHINDLER, A. *Listening to music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3 ed. (Tradução de Eduardo Seincman) São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Style and Ideas*. Los Angeles: University California Press, 1975.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.
- _____. *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1997.
- SIMMS, Bryan. *Music of the twentieth century: Style and structure*. New York: Schirmer, 1986.
- SIMÕES, Naílson de A. *Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil*. Tese apresentada à Universidade do Rio de Janeiro como requisito para a cátedra de Professor Titular. Rio de Janeiro: Unirio, 1997.
- SOUZA, R. C. *Música*. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- STANLEY, Sadie. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. London: Macmillan, 2001.
- STEFANI, Gino. *Para entender a música*. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.
- STRAVINSKY, I. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- THURMOND, James M. *Note grouping*. Fort Lauderdale: Meredith, 1991.
- TOCH, Ernst. *La melodía*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1997.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto*. São Paulo: Edusp: 1994.
- TRUBBIT, A. R. & HINES, R. S. *Ear training and sight-singing: an integrated approach*. New York: Schirmer, 1979.
- TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. New York: McGraw-Hill, 1996.
- WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984. Coleção Ensaios, 7.
- WIDMER, Ernst. *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa*. In: *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*. Roma: istituto italo-latino americano, 1972.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZAGONEL, B. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992. Coleção Primeiros Passos, 255.

Partituras

- KAPLAN, J. A. *Sonata para trompete e piano*. João Pessoa: Manuscrito, 1987.
- MAHLE, E. *Concertino para trompete e cordas*. Piracicaba: Escola de Música de Piracicaba, 1976.

Gravações

Do Concertino para trompete e orquestra de cordas (1976) de Mahle:

RONQUI, Paulo Adriano. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Cd de áudio que acompanha a dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.

Da Sonata para trompete e piano (1987) de Kaplan:

SIMÕES, Naílson & MARTINS, José Henrique. *Trompete Solo Brasil*. Cd. de áudio. Rio de Janeiro: ABM digital, 2000.

Anexos

Anexo 1: Glossário de termos utilizados

Agregado: qualquer apresentação das doze classes de alturas, sem considerar a ordem ou duplicação. Quando esses doze sons aparecem, formando um ciclo, independentemente se alguns já tenham sido repetido e em qual ordem são apresentados, a música apresenta um agregado (KOSTKA, 1999).

Análise musical: a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, mais do que outros fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas na música, junto das resoluções em seus elementos constituintes mais simples e a investigação da relevância estrutural desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode se estender por partes de uma peça, pela totalidade da mesma, por um conjunto de peças e até mesmo uma obra artística como um todo, na tradição oral ou escrita. (BENT, 1987).

Antecedente: primeira metade do período. Na maior parte dos casos o antecedente termina no V, ou D, geralmente alcançado por intermédio de uma cadência completa ou semicadência (SCHOENBERG, 1996).

Atonalismo: música sem centro tonal e que, por isso, se organiza em células harmônicas e melódicas (TUREK, 1996).

Bicorde: simultaneidade formada por dois sons (KOSTKA, 1999).

Bimodalidade: uso de dois modos simultaneamente, ou o uso de um único modo com finais diferentes. (TUREK, 1996).

Bitonalidade: aplicação simultânea de dois centros tonais diversos (TUREK, 1996).

Cadência completa: em tonalidades maiores: IV-V-I ou S-D-T; em tonalidades menores: iv-V-i ou s-D-t. Os acordes de subdominante e de dominante podem apresentar variantes, como: sexta e sétima na subdominante; quarta e sexta, sétima, nona e décima terceira na dominante. Também é possível acontecer de a subdominante relativa ou ii substituir a subdominante (PASCOAL & PASCOAL, 2002).

Cadência de engano: Em tonalidades maiores: V-vi ou D-Tr.; em tonalidades menores: V-VI ou D-tA (PASCOAL & PASCOAL, 2002).

Cadência frígia: só acontece nas tonalidades menores e é ii6-V ou s6-D (Pascoal).

Cadência imperfeita: é a cadência perfeita, porém com um dos dois acordes invertidoS (PASCOAL & PASCOAL, 2002).

Cadência interrompida: *ver cadência de engano.* (PASCOAL & PASCOAL, 2002)

Cadência perfeita: em tonalidades maiores: V-I ou D-T; em tonalidades menores: V-i ou D-t. A fundamental está sempre no baixo (PASCOAL & PASCOAL, 2002).

Cadência plagal: em tonalidades maiores: IV-I ou S-T; em tonalidades menores: iv-i ou s-t (PASCOAL & PASCOAL, 2002).

Célula: pequena coleção de alturas que, junto a suas variações e, talvez, de outras células, formam a base melódica e harmônica de uma obra musical. Enquanto um motivo é

normalmente concebido como uma unidade melódica e rítmica, a célula é uma unidade harmônica e melódica e as suas alturas podem aparecer em qualquer configuração rítmica (TUREK, 1996).

Classe de alturas: qualquer altura dada, todas as suas possíveis transposições de oitavas e equivalentes enarmônicos (TUREK, 1996).

Classe de intervalos: Conjunto de intervalos que podem ser rearranjados para conter o mesmo número de semitons. (TUREK, 1996):

Classe de intervalo:	Intervalos tradicionais (tonais):
1	2m, 7M
2	2M, 7m
3	3m, 6M
4	3M, 6m
5	4J, 5J
6	4aum., 5dim.

Cluster: são *harmonias de segundas* em suas posições mais fechadas (TUREK, 1996).

Condensação: compressão do conteúdo do modelo, sendo que a própria ordem dos elementos pode estar alterada (SCHOENBERG, 1996).

Conjunto: uma coleção ordenada de itens, normalmente alturas. Uma célula pode ser considerada um ‘Conjunto de classes de alturas’ (TUREK, 1996).

Conjunto de classes de alturas: coleção ordenada de alturas. Uma célula pode ser considerada um ‘Conjunto de classes de alturas’ (TUREK, 1996).

Conjunto de classe de intervalos: intervalos resultantes do Conjunto de classes de intervalos; outra forma de classificar uma célula que não o Conjunto de classes de alturas (TUREK, 1996).

Conseqüente: segunda metade do período, construído como uma espécie de repetição do antecedente. O conseqüente geralmente termina no I, ou T, com uma cadência completa. Podem ocorrer casos em que terminem em V ou III, ou D ou Dr., mas são mais raros que o primeiro (SCHOENBERG, 1996).

Decacorde: simultaneidade formada por dez sons (KOSTKA, 1999).

Equivalência enarmônica: na música tonal, as notas enarmônicas apresentam funções tonais diversas. Já na teoria dos conjuntos, notas equivalentes enarmonicamente são realmente iguais (TUREK, 1996).

Escala octatônica: *escala sintética* que compreende uma série alternada de semitons e tons inteiros (HENRY, 1985).

Escala sintética: pode ser vários tipos de escala, desde que seja nova e criada para ser aplicada em um trabalho particular, como oposição às escalas “naturais”. A escala de tons inteiros e a *escala octatônica* são exemplos de escalas sintéticas (HENRY, 1985).

Escala tons inteiros: escala sintética formada exclusivamente por tons, não contendo nenhum semitom. É uma escala hexatônica (HENRY, 1985).

Forma: 1. o número de partes de uma música: *forma-ternária*, *forma-rondó*; 2. o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações: *forma-sonata*; 3. características rítmicas, métricas e de andamento que identificam uma dança: *minueto*, *scherzo* e outras *formas de dança*; 4. esteticamente significa que a peça musical é organizada (SCHOENBERG, 1996).

Forma dominante: repetição da forma tônica nas seguintes fórmulas: V, V-I ou V-I-V (D, D-T ou D-T-D) (SCHOENBERG, 1996).

Forma primária: é o nome que se dá aos números resultantes da série do conjunto de classes de alturas. O primeiro número é sempre zero e a cada semitom se aumenta um número (KOSTKA, 1999).

Forma tônica: desenho que se desenvolve com as seguintes fórmulas harmônicas: I, I-V, I-V-I, I-IV ou I-II (T, T-D, T-D-T, T-S ou T-Sr.) (SCHOENBERG, 1996).

Forma-motivo: motivo básico com variações no ritmo, nos intervalos, na harmonia, na melodias, no perfil ou em quaisquer desses fatores combinados. Também conhecida como variação do motivo (SCHOENBERG, 1996).

Forma-Sonata: Forma-sonata, como o termo é mais frequentemente encontrado, refere-se mais à forma de um único movimento do que a totalidade de uma sonata, sinfonia ou trabalho de música de câmara de três ou quatro movimentos. Ela é chamada, às vezes, de forma do primeiro movimento ou forma do allegro de sonata. No seu significado padrão, é uma forma ternária, onde as segunda e terceira partes mantêm um relacionamento próximo que implique numa organização binária. As três partes são chamadas exposição, desenvolvimento e recapitulação: a organização binária aparece mais claramente quando, o que acontece frequentemente, a exposição é repetida (a seção desenvolvimento-e-recapitulação pode também ser repetida, mas é mais raro de ser encontrada) (ROSEN, 1988).

Frase: a menor unidade da estrutura de uma música. Ela se completa e acaba em forma de pontuação, tal como uma vírgula (SCHOENBERG, 1996).

Harmonias de segundas: acordes formados por intervalos de segundas. Clusters (TUREK, 1996).

Hexacorde: simultaneidade formada por seis sons (KOSTKA, 1999).

Inversão da célula: forma de variação da célula onde os intervalos são invertidos (TUREK, 1996).

Kaplan: José Alberto Kaplan. Compositor nascido em Rosário de Santa Fé, Argentina, em 1935 e naturalizado brasileiro. Escreveu, entre outras peças, a Sonata (1987) para trompete e piano (MARIZ, 2000).

Liquidação: processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. O propósito da liquidação é o de neutralizar a extensão ilimitada (SCHOENBERG, 1996).

Mahle: Ernst Mahle. Compositor nascido em Stuttgart, Alemanha, em 1929 e naturalizado brasileiro. Escreveu, entre outras peças, o Concertino (1976) para trompete e orquestra de cordas (MARIZ, 2000).

Melhor ordem normal: ordem normal que apresenta o menor intervalo entre a primeira e segunda alturas (TUREK, 1996).

Melodia: a melodia restabelece o repouso através do equilíbrio pelo caminho mais direto, evitando a intensificação do conflito. Ela auxilia a compreensibilidade através da limitação e facilita a transparência mediante a subdivisão. É bidimensional compreendendo, especialmente, os intervalos e a harmonia latente. Todas estas restrições e limitações têm como resultado aquela independência e autodeterminação através das quais uma melodia não requer adição, continuação ou elaboração (SCHOENBERG, 1996).

Métrica assimétrica: métrica onde o compasso não pode ser dividido nem em grupos de dois, nem em grupos de três tempos. (HENRY, 1985).

Modo: material melódico escalar empregado nas peças dos períodos medieval e renascentista. Eram originalmente oito: dórico, hipodórico, frígio, hipofrígio, lídio,

hipolídio, mixolídio e hipomixolídio. O modo lócrio era conhecido teoricamente, porém não utilizado. Na música do final do século XIX e início do século XX, os compositores voltaram a utilizar esse material como forma de fugir da tonalidade (HENRY, 1985).

Modo dórico: modo de ré. Os semitons encontram-se entre os graus 2-3 e 6-7. As suas principais características são possuir o grau modal, terceiro, menor e o sexto grau maior (HENRY, 1985).

Modo frígio: modo de mi. Os semitons encontram-se entre os graus 1-2 e 5-6. As suas principais características são possuir o grau modal, terceiro, menor e o segundo grau menor (HENRY, 1985).

Modo lídio: modo de fá. Os semitons encontram-se entre os graus 4-5 e 7-8. As suas principais características são possuir o grau modal, terceiro, maior e o quarto grau aumentado (HENRY, 1985).

Modo lídio-mixolídio: modo que une as principais características dos modos lídio e mixolídio: terceiro grau, modal, maior com o quarto grau aumentado e o sétimo grau menor (HENRY, 1985).

Modo mixolídio: modo de sol. Os semitons encontram-se entre os graus 3-4 e 6-7. As suas principais características são possuir o grau modal, terceiro, maior e o sétimo grau menor (HENRY, 1985).

Motivo: germe da idéia musical. Deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. O motivo possui um perfil característico e aparece de uma maneira marcante ao início de uma peça musical. A sua variação gera formas-motivo (SCHOENBERG, 1996).

Nonacorde: simultaneidade formada por nove sons (KOSTKA, 1999).

Octacorde: simultaneidade formada por oito sons (KOSTKA, 1999).

Ordem Normal: rearranjo de uma célula que tenha as seguintes características:

- ✓ Dentro da tessitura de uma oitava;
- ✓ Da altura mais grave para a mais aguda;
- ✓ Com o menor intervalo possível entre a primeira e a última alturas.

Dá-se o número 0 para a altura mais grave e se acrescenta 1 número para cada semitom (TUREK, 1996).

Ostinato: figura rítmica ou melódica repetida (TUREK, 1996).

Pandiatonismo: forma diatônica da música *tonal libre*. É o uso de alturas de uma escala ou modo, com pouca ou nenhuma altura excedente e, na maioria das vezes, faltando a relação harmônica funcional tradicional. Por que cada altura é livre para mover-se, ou ser ouvida com qualquer outra altura, tensões harmônicas e resoluções são minimizadas e as cadências são produzidas mais pelo ritmo do que pela harmonia (TUREK, 1996).

Pantonalismo: termo utilizado por Arnold Schoenberg (1874-1951) para designar atonalismo. Indica que todos os tons são iguais em importância (TUREK, 1996).

Partitura de escuta: representação gráfica do som. É mais comumente empregada na música eletroacústica. Pode vir acompanhada de uma linha temporal com a medida em segundos.

Pentacorde: simultaneidade formada por cinco sons (KOSTKA, 1999).

Permutação da célula: forma de variação da célula onde os elementos são reorganizados em qualquer ordem que seja (TUREK, 1996).

Período: difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida às formas-motivo mais remotas, perfazendo assim a primeira metade do período: o antecedente. A segunda metade, o conseqüente, é construído como

uma espécie de repetição do antecedente para não colocar em a compreensibilidade (SCHOENBERG, 1996).

Policordes: duas ou mais estruturas harmônicas soando simultaneamente, mas percebidas claramente como acordes distintos (TUREK, 1996).

Polimetria: ocorrência de duas ou mais métricas diferentes simultaneamente em partes musicais diversas (HENRY, 1985).

Polirritmia: ocorrência simultânea de dois ou mais padrões rítmicos contrastantes, freqüentemente expressando divisões diferentes do tempo ou do compasso (TUREK, 1996).

Politonalidade: termo mais geral e mais difundido que se refere ao uso simultâneo de mais de uma tonalidade (TUREK, 1996).

Processo formal aditivo: processo no qual certos elementos musicais ouvidos inicialmente sozinhos são unidos e combinados em vários modos diferentes (TUREK, 1996).

Proporção rítmica: quando duas notas de durações diversas são comparadas, elas apresentam uma proporção. Por exemplo, a semicolcheia tem a metade da duração temporal da colcheia, conseqüentemente a proporção entre ambas é de 2:1 (dois para um) (GRAMANI, 1992)

Redução: obtém-se pela omissão de uma parte do modelo da frase inicial (SCHOENBERG, 1996).

Retrógrado: forma de variação da célula onde os elementos são tocados do último para o primeiro (TUREK, 1996).

Rondó: (do francês *rondeau*) Forma amplamente usada nos movimentos finais de concertos, sonatas, sinfonias e obras de câmara. Desenvolveu-se a partir dos movimentos de rondó da música francesa de cravo do século XVII, com o padrão ABACADA, em que A é o rondó, ou tema que volta constantemente, entre os episódios contrastantes (ISAACS & MARTIN, 1985).

Seção áurea: uma proporção (0,618...) usada pelos gregos antigos nas suas arquiteturas e manifestada na *Série de Fibonacci* (TUREK, 1996).

Septacorde: simultaneidade formada por sete sons (KOSTKA, 1999).

Semicadência: cadência ao V ou à D (SCHOENBERG, 1996).

Sentença: estrutura que se desenvolve com uma repetição imediata exata ou transposta (SCHOENBERG, 1996).

Seqüência: repetição de um segmento ou unidade em sua integridade, incluindo a harmonia e as vozes de acompanhamento transpostas para outros graus (SCHOENBERG, 1996).

Série de Fibonacci: série onde cada número é a soma de seus dois antecedentes: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, ... (TUREK, 1996).

Simultaneidade: uma das denominações de 'acorde' para a música do século XX (KOSTKA, 1999).

Tema: 1. idéia musical completa, ou seja, que tem um começo, meio e fim claros; 2. um tema assemelha-se, mais propriamente, a uma hipótese científica que não convence, sem que haja um número de testes, sem que haja a apresentação de uma prova. É, ao contrário da melodia, tridimensional, tendo importância também no ritmo além dos intervalos e da harmonia latente. Dificilmente ocorrerá a afirmação de um repouso no tema: ele tenderá a aguçar o problema (dando-lhe um certo grau de intensidade) ou irá aprofundá-lo. Ele não é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância (SCHOENBERG, 1996).

Terças cromáticas: relacionamento entre duas tríades não diatônicas e com as fundamentais separadas por um intervalo de terça. Para que haja um relacionamento dos acordes por terça cromática, é necessário que alguma das notas comuns entre ambos sofra uma alteração cromática, de forma a produzir um acorde maior ou menor. Por exemplo, para o acorde CEG, duas possíveis tríades com relacionamento de terças cromáticas são, terça abaixo, AC#E, com alteração cromática em apenas uma das notas, o C, ou, terça acima, EbGbBb, com alteração cromática em ambas as notas comuns, G e B. É aplicável, também, aos equivalentes enarmônicos dos acordes, por exemplo, o mesmo CEG mantém com G#BD#, equivalente de AbCbEb, um relacionamento de terças cromáticas (OTTMAN, 2000).

Tetracorde: simultaneidade formada por quatro sons (KOSTKA, 1999).

Tipos de Conjuntos: descrição numérica dos intervalos contidos no Conjunto de classes de alturas. Normalmente achado organizando a célula em sua ordem normal (TUREK, 1996).

Tonal livre: tonalidade criada não através do relacionamento harmônico funcional, mas através de padrões outros, como o pedal, o *ostinato* etc. (TUREK, 1996).

Tratamento contrapontístico: estilo musical que aparece, ocasionalmente, quando fugas ou fugatos são incorporados a diferentes músicas homofônicas. Às vezes um movimento já se inicia com um fugato, por exemplo, o Quarteto de Cordas em sol menor de Mozart, finale. Mesmo que tais seções sejam repetidas em uma forma mais desenvolvida, todo o restante pode ser classificado de homofônico (SCHOENBERG, 1996).

Tratamento semicontrapontístico e quase-contrapontístico: enquanto o ‘semicontraponto’ possui implicações temáticas e também motivicas, o ‘quase-contraponto’ nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia (SCHOENBERG, 1996).

Trecho musical: certo número de partes que diferem mais ou menos em conteúdo, caráter e expressão, assim como em tonalidade, tamanho e estrutura. Tais diferenças permitem que uma idéia seja apresentada sob vários ângulos, produzindo contrastes sobre os quais se baseia a variedade (SCHOENBERG, 1996).

Tricorde: simultaneidade formada por três sons (KOSTKA, 1999).

Variação: mudanças no motivo de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes para se evitar a monotonia. (SCHOENBERG, 1996).

Variação progressiva: variação do motivo básico como um desenvolvimento (SCHOENBERG, 1996).

Variações da célula: células são transformadas com maior liberdade do que os motivos. As variações possíveis para a célula são: verticalização, mudança de oitava, transposição, inversão, retrógrado, permutação, fragmentação e a combinação de dois ou mais processos descritos (TUREK, 1996).

Variantes: mudanças de caráter secundário, que não possuem conseqüências especiais, porém têm o efeito local de embelezamento (SCHOENBERG, 1996).

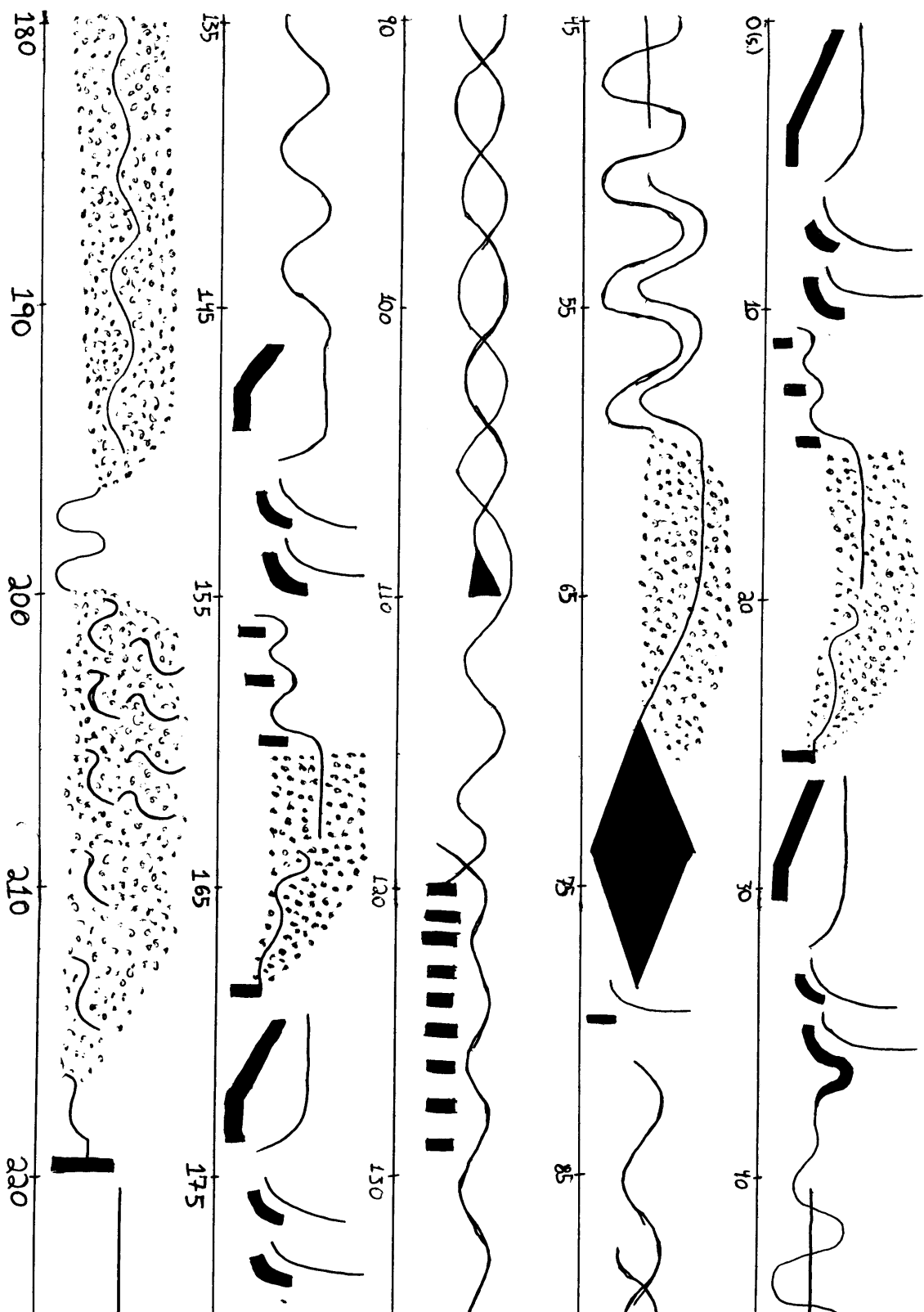
Verticalização: forma de variação da célula onde todos os elementos soam simultaneamente (TUREK, 1996).

Vetor intervalar: forma de comparar os intervalos empregados em dois *Conjuntos de classes de intervalos* relacionando o número de ocorrências de cada classe de intervalo (TUREK, 1996).

Anexo 2: partitura de escuta do 1º movimento da Sonata (1987) para trompete e piano de Kaplan.

Esta partitura de escuta foi apresentada como trabalho de fim de semestre para a disciplina MS101 – Tópicos Especiais em Composição ministrada durante o 2º semestre letivo do ano de 2002 no curso de mestrado em música da Universidade Estadual de Campinas-SP, Unicamp. Na oportunidade, a obra de François Bayle foi estudada com a coordenação da profa. dra. Denise Garcia.

É constituído de uma interpretação gráfica elaborada exclusivamente através do som fixado sobre um suporte, no caso um cd. Também é anterior ao primeiro contato visual com a partitura musical propriamente dita. A linha inferior que acompanha o gráfico marca o tempo em segundos.



Anexo 3: dados sobre o cd e o dvd anexos

O cd anexado contém gravações das duas peças estudadas.

A faixa 01 (um) foi extraída do cd que acompanha a seguinte dissertação de mestrado:

RONQUI, Paulo Adriano. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.

Ela traz uma possível interpretação para o Concertino (1976) para trompete e cordas de Ernst Mahle. Na ficha técnica consta que o trompete foi interpretado por Paulo Adriano Ronqui. A orquestra de cordas, sob a regência do maestro Aylton Escobar, é formada por instrumentistas da Orquestra Sinfônica de Campinas: violinos I: Samuel Pires, Walter Finatto, Júlio César Daólio, Her Agapito e Maurizio Maggio; violinos II: Arthur Achilles, Daniele Pinto Lessa, Juliano Buosi, Alexandre d'Antonio e Elazir Martins de Lima; violas: Valdeci Merquiori, Frederico J. de Magalhães, Ivana Orsi e Germano Fonseca; violoncelos: Daniel Pinto Lessa, Meila Tomé e Ismael Dantas; contrabaixos: Virgilina Pfaffenbach e Walter Valentini.

As faixas 02, 03 e 04 (dois, três e quatro) equivalem às faixas 11, 12 e 13 (onze, doze e treze) do seguinte cd:

SIMÕES, Naílson & MARTINS, José Henrique. *Trompete Solo Brasil*. Cd. de áudio. Rio de Janeiro: ABM digital, 2000.

Elas trazem uma possível interpretação para a Sonata (1987) de José Alberto Kaplan. O trompete foi interpretado por Naílson Simões e o piano por José Henrique Martins.

O dvd anexo é composto por uma entrevista concedida por José Alberto Kaplan em sua casa, em João Pessoa-PB, na data de 27 de setembro de 2004.

Anexo 4: Partituras estudiadas

Concertino (1976)

para Trompete e Cordas

E. Mahle

Maestoso

Score for Trompete (Tpt) and Strings (Cordas) in Concertino (1976) by E. Mahle. The tempo is Maestoso. The score includes parts for Tpt (Si b), VI I, VI II, Vla, Vc, and Cb. The music is in 3/4 time and features a strong, rhythmic melody in the strings, marked *f* (forte). The woodwinds (VI I, VI II, Vla, Vc, Cb) play a supporting role, often with staccato or marcato figures. The Tpt part is marked *f* and features a melodic line with some rests.

Continuation of the score for Trompete (Tpt) and Strings (Cordas). The score includes parts for VI I, VI II, Vla, Vc, and Cb. The music is in 3/4 time and features a strong, rhythmic melody in the strings, marked *ff* (fortissimo). The woodwinds (VI I, VI II, Vla, Vc, Cb) play a supporting role, often with staccato or marcato figures. The Tpt part is marked *p* (piano) and features a melodic line with some rests. The score includes a measure marked with a '5' and a triplet of eighth notes.

First system of a musical score, measures 1 through 9. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has rests in measures 1-3, then enters with a forte (*f*) dynamic in measure 4 and fortissimo (*ff*) in measure 5. The other four staves enter in measure 1 with a crescendo (*cresc*) marking. In measure 4, they all play a triplet of eighth notes marked *f*. In measure 5, they play a triplet of eighth notes marked *ff*. The system concludes in measure 9 with a final fortissimo (*ff*) dynamic.

10

Second system of the musical score, measures 10 through 14. The first staff continues with a melodic line. The other four staves (Treble 2, Treble 3, Bass 1, Bass 2) play a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets of eighth notes marked *f* in measures 10, 12, and 14. The system concludes in measure 14 with a final fortissimo (*ff*) dynamic.

musical score for six staves, measures 1-3. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first measure is marked *mf* and contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure is marked *dim.* and contains a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure is marked *p* and contains a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The remaining five staves follow a similar pattern, with the first measure marked *mf* and the second measure marked *p*. The staves are connected by a brace on the left. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The first measure of each staff is marked *mf*, and the second measure is marked *p*. The staves are connected by a brace on the left. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

a tempo

musical score for six staves, measures 4-6. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first measure is marked *f* and contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure is marked *p* and contains a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure is marked *p* and contains a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The remaining five staves follow a similar pattern, with the first measure marked *f* and the second measure marked *p*. The staves are connected by a brace on the left. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The first measure of each staff is marked *f*, and the second measure is marked *p*. The staves are connected by a brace on the left. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

cad.

3

V

V

V

V

pizz

pizz

pizz

3

3

3

3

3

3

3

3

Andante

Measures 1-4 of the musical score. The first staff is empty. The second and third staves are in treble clef with a common time signature. The fourth and fifth staves are in bass clef with a common time signature. The sixth staff is empty. Dynamics include piano (*p*) and accents (*v*). The music features a melodic line in the second staff and a bass line in the fourth staff.

25

Measures 5-8 of the musical score. The first staff is empty. The second and third staves are in treble clef with a common time signature. The fourth and fifth staves are in bass clef with a common time signature. The sixth staff is empty. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The music features a melodic line in the second staff and a bass line in the fourth staff.

Musical score for measures 30-34. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef, the second and third are in treble clef, the fourth is in alto clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff has a dynamic marking *p* at the end. The second and third staves have a dynamic marking *mf* at the beginning. The fourth and fifth staves have a dynamic marking *mf* at the beginning. The fourth staff has a dynamic marking *p* at the end. The fifth staff has a dynamic marking *p* at the end.

Musical score for measures 35-39. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef, the second and third are in treble clef, the fourth is in alto clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff has a dynamic marking *f* at the end. The second and third staves have a dynamic marking *p* at the beginning. The fourth and fifth staves have a dynamic marking *f* at the beginning. The fourth staff has a dynamic marking *f* at the end. The fifth staff has a dynamic marking *p* at the beginning and *f* at the end.



Musical score system 1, featuring five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking of *mf*. The second and third staves are in treble clef with a key signature of one flat, marked *p*, and contain accents (>) and breath marks (v). The fourth staff is in alto clef with a key signature of one flat, marked *p*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, marked *p*, and includes a *pizz* (pizzicato) marking. The system concludes with a *p* marking.



Musical score system 2, featuring five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking of *p subito*. The second and third staves are in treble clef with a key signature of one flat, marked *f*, and contain accents (>) and breath marks (v). The fourth staff is in alto clef with a key signature of one flat, marked *f*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, marked *f*. The system concludes with a *f* marking.

45

ff

ff

ff

ff

ff

arco

50

f

p

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of quarter notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of quarter notes. The fourth staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a series of quarter notes. The fifth and sixth staves are bass clefs, both with a key signature of one flat, containing a series of quarter notes. Dynamics include *p* (piano) at the start of the second, third, and fourth staves, and *pp* (pianissimo) at the start of the fifth and sixth staves. Crescendo markings (*cresc.*) are present at the end of the first, second, third, fourth, and fifth staves. A *V* (crescendo hairpin) is located at the end of the second and third staves.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes with triplet markings (*3*) above them. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The fourth staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The fifth and sixth staves are bass clefs, both with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) at the end of the first, second, third, and fourth staves. Crescendo markings (*cresc.*) are present at the end of the first, second, third, fourth, and fifth staves. A *V* (crescendo hairpin) is located at the end of the second and third staves. A measure number *60* is written above the first staff at the beginning of measure 8.

1. (rep. ad lib.) 2.

dim *p* *p* *p* *p* *p*

65

p

70

f

f

f

f

f

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Musical score for the first system, measures 77-80. The system includes a vocal line and four piano accompaniment staves. Dynamics include *p*, *mf*, and *fp*.

80

Musical score for the second system, measures 81-84. The system includes a vocal line and four piano accompaniment staves. Dynamics include *p*, *f*, and *fp*.

Musical score for measures 87-90. The score consists of six staves. The first staff is a single melodic line with a forte (*f*) dynamic and triplet markings. The second and third staves are a pair of treble clefs with a forte (*f*) dynamic. The fourth, fifth, and sixth staves are a pair of bass clefs with a forte (*f*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. A fermata is present over a measure in the second staff.

90

Musical score for measures 91-94. The score consists of six staves. The first staff is a single melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second, third, fourth, fifth, and sixth staves are a pair of treble and bass clefs with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. A fermata is present over a measure in the second staff.

Musical score for measures 93-95. The score consists of six staves. The first five staves are in treble clef, and the sixth is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). There are also fermatas over some notes.

95

Musical score for measures 96-99. The score consists of six staves. The first five staves are in treble clef, and the sixth is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. Dynamics include piano (*p*). There are also fermatas over some notes.

Musical score for measures 100-104. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano) with accents. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

Musical score for measures 105-109. The score is written for five staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *p* (piano). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte) with accents. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

107 *p* *f*

108 *f*

109 *f*

110 *f*

110

111 *mf*

112 *p*

113 *p*

114 *p*

pizz

Musical score for measures 115-119. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) begins with a melodic line, followed by a rest and then a rapid sixteenth-note passage marked *p subito* and *f*. The second and third staves (treble clef) feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff (treble clef) continues the rhythmic pattern. The fifth staff (bass clef) provides a harmonic foundation with eighth notes. The score concludes with a final measure marked *f* and a fermata.

Musical score for measures 120-124. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) is mostly empty, with a few notes in the first measure. The second and third staves (treble clef) feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff (treble clef) continues the rhythmic pattern. The fifth staff (bass clef) provides a harmonic foundation with eighth notes. The score concludes with a final measure marked *ff* and a fermata.

118 119 120 121 122 123 124

f *p*

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

125

125 126 127

p

p

p

130

First system of musical notation (measures 130-133). The system consists of six staves. The top staff features a melodic line with triplets and a *cresc.* marking. The second and third staves have a *p* dynamic and a *V* marking. The fourth staff has a *p* dynamic. The fifth and sixth staves have a *pp* dynamic. All staves show a *cresc.* marking in the later measures.

Second system of musical notation (measures 134-137). The system consists of six staves. The top staff has a *ff* dynamic. The second, third, fourth, fifth, and sixth staves all have a *ff* dynamic. The second, third, fourth, and fifth staves also have a *dim* marking. The top staff has a *V* marking. The second, third, fourth, and fifth staves have a *V* marking.

Musical score for a piano piece, measures 135-140. The score consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). There are also markings for accents (*V*) and slurs.

140

accel.

cresc.

p

fz

p

fz

p

fz

p

fz

p

fz

30-8-76

Musical score for a piano piece, measures 140-145. The score consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*fz*). There are also markings for accents (*V*) and slurs. The score includes a tempo change to "accel." and a "cresc." marking.

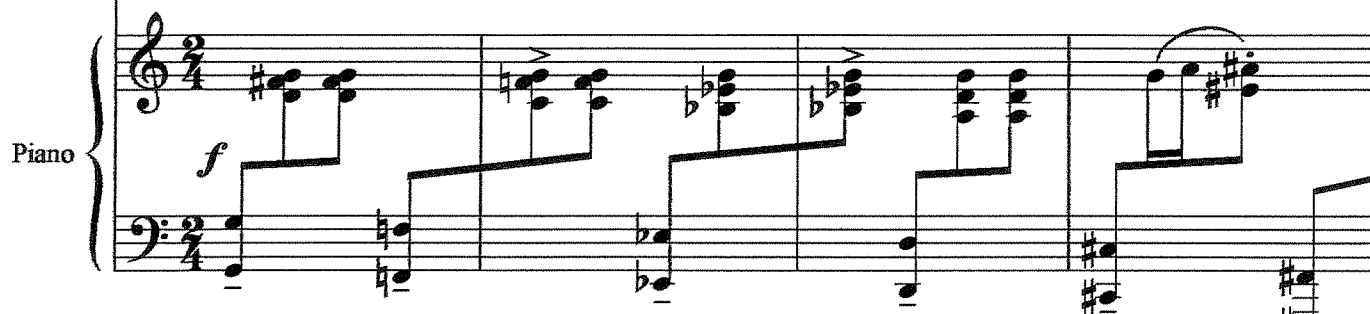
Sonata (trompete e piano)

José Alberto Kaplan
(1987)

I.

Allegro $\text{♩} = 132$

ompete (C)



13

13

17

17

bem articulado

espressivo

21

21

mf

25

25

29

29

33

33

mf

f

37

legatto espressivo

mp bem articulado

mf



41

mp

f espressivo

mf

f *p*



46

f

f



50

espressivo

54

(8va)

58

62 *mp*

62 (8va) *f* brillante

66 *curto* V

66 8va *p* V

69 *mp* legato

69 $\frac{3}{4}$

73

7

mf legato espressivo

77

mp legato

81

85

85

f

89

mp espressivo

89

93

93

p

97

f

mp

101

f

cresc.

bem articulado

105

f

f

simile

109

109

113

113

117

117

121

11

p

f

125

f

129

f

133

133

12

137

137

141

141

mf gracioso

145

bem articulado

espressivo

149

153

f *mf* *f*

185

157

espressivo

14

161

165

mf espressivo

8va-----

8vb-----

169

15

(8^{va})

(8^{vb})

173

(8^{va})

bem articulado

(8^{vb})

in loco

177

f brilhante

mf legato

mf

181

8va

mp

185

dim.

(8va)

8va

mf

dim.

189

I - 17

Sonata (trompete e piano)
José Alberto Kaplan

17

193

193

p

espressivo

p

V

03/IX/1987

II.

Lento $\text{♩} = 69$
 Sempre ligado
 (com surdina)

mpete (C)

mf

Piano

mf

1C

3

espressivo

3

6

6

9 *poco rit.* ----- A Tempo (sem surdina)

9 *poco rit.* ----- A Tempo *ff* 3

11 *mf* 3 *8va*

11 *mf*

13 *f*

13 *f*

3C

3

3

3

15 *p* *mf*

15 *p* *mf* *espressivo*

17 *accel.* *accel.*

19 *rit.* *ataca logo*

19 *rit.* *ataca logo*

1C

III. Rondó

Allegro $\text{♩} = 100$ - 108

mpete (C)

mf gracioso

Piano

mf

5

5

legato

9

9

f

mf

13

13

espressivo

3

bem articulado

f

17

f

mf

V

bem articulado

f

21

V >

21

25

25

p
gracioso

29

29

mf

34

34

This musical score page contains measures 25 through 34 of a piece for Trompete and Piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into three systems. The first system (measures 25-28) features a piano introduction marked 'p' and 'gracioso'. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The trumpet part is silent. The second system (measures 29-33) begins with a mezzo-forte ('mf') dynamic. The piano part continues with a more active melodic line, and the trumpet part enters with a melodic phrase. The third system (measures 34-37) shows the piano part continuing its melodic development while the trumpet part remains silent.

38

24

Measures 38-41 of the Sonata. The score is written for trumpet and piano. The trumpet part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The piano part (bottom staves) consists of a bass line with eighth notes and a right-hand part with chords and eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*.

42

42

Measures 42-45 of the Sonata. The trumpet part continues with a melodic line. The piano part features a bass line with eighth notes and a right-hand part with chords and eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*.

46

46

Measures 46-49 of the Sonata. The trumpet part continues with a melodic line. The piano part features a bass line with eighth notes and a right-hand part with chords and eighth notes. Dynamics include *f*.

51 3

mf

f

55

f

59

(piano)

mp

f bem articulado

bem articulado

Detailed description: This page contains the musical score for measures 51 through 60 of a sonata for trumpet and piano. The score is written in treble and bass clefs. Measure 51 features a triplet of eighth notes in the trumpet part, marked *mf*. The piano accompaniment consists of chords and single notes. Measure 55 shows a crescendo in the piano part, marked *f*. Measure 59 includes a piano section marked (piano) and *mp*. Measure 60 features a forte section marked *f* bem articulado. The piano part in measure 60 is marked bem articulado.

63 *mf*

63 *mf*

67 *f* brilhante

71 *mf*

71

Detailed description: This page contains the musical score for measures 63 through 71 of the Sonata for Trompete and Piano by José Alberto Kaplan. The score is written for three staves: a single treble staff for the trumpet and a grand staff (treble and bass) for the piano. Measure 63 begins with a trumpet melodic line marked *mf* and a piano accompaniment of chords and eighth notes. Measure 67 features a more complex texture with a rapid eighth-note scale in the piano's right hand, a sustained bass line, and a trumpet line. Measure 71 shows the trumpet re-entering with a melodic phrase marked *mf*, while the piano continues with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

75

f

75

f

79

mf

79

mp

83

83

88

88

f

espressivo

93

93

espressivo

mf

98

98

V

espressivo

103

espressivo

f

107

111

116

mp gracioso

116

mp

121

121

125

125

Detailed description of the musical score: The score is written for trumpet and piano. It begins at measure 116. The trumpet part starts with a melodic line in the right hand, while the piano accompaniment consists of arpeggiated chords in both hands. The tempo and style are marked 'gracioso' and the dynamics are 'mp'. The score is divided into three systems. The first system covers measures 116 to 120. The second system covers measures 121 to 124. The third system covers measures 125 to 128. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score ends with a double bar line at measure 128.

129

f

mf

espressivo

133

f

bem articulado

3

137

f

Poco allarg. --- (♩ = ♩) --- A Tempo

Sonata (Violoncello e Piano)
José Alberto Kaplan
32

141

Poco allarg. --- A Tempo

145

rit. --- A Tempo (sord.)

mf (♩ = ♩)

andando

legato

mf

149

con sordina

Poco rit. A Tempo

calmando

Poco rit. A Tempo

f